ISSN 0130—6405

ИСКУССТВО КИНО 12

В объективе наших фотокорреспондентов Игоря Гневашева и Евгения Габриелева — X Международный кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте

Лаура Дельгадо (Мексика)

Эндрю Хортон (США)

Фольклорный ансамбль из Буркина Фасо

Кристина Стоянова (Болгария)

Акбар Хан (Индия)

Сердечно
поздравляем с 60-летием
Чингиза Торекуловича Айтматова,
Героя Социалистического Труда,
лауреата Ленинской премии,
Государственных премий СССР,
Государственной премии Киргизской ССР,
Международной премии имени Джавахарлала Неру

ИСКУССТВО КИНО 12/88

Ежемесячный журнал
Орган
Государственного
комитета СССР
по кинематографии
и Союза
кинематографистов
СССР
Основан в 1931 году

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Козлов Г. Ф.
(зам. главного
редактора)
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Сокуров А. Н.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шинарбаев Е. Б.

Содержание

Современность и экран

Новая модель кинематографа
3 *В. Дьяченко.* Рассуждение о киноредакторе
Свободная тема
10 *Н. Рязанцева.* Я не феминистка, но...

Кинематограф 80-х. Дневник

Необязательные заметки
19 *В. Шмыров.* Покаяние наоборот?
Разборы и размышления
22 *Сергей Муратов.* Неизвестное кино
40 *В. Кузьмищев.* Под музыку Вивальди
45 *Татьяна Москвина.* За миллиард лет до конца кинематографа
54 *С. Лаврентьев.* Такой такую не полюбит, или Запас прочности
Переписка с читателями
62 *Е. Левин.* Одна эпоха — разные люди!
64 *Надежда Савельева.* Шаг на пути к излечению
67 *Сергей Скисов.* Это называется «прогнать фильм»

Теория, история

Мемуары и публикации
69 *Андрей Тарковский.* «Самое динамичное искусство высиживается годами». Письма к Ю. В. Зарубе
Рассказы кинематографистов
74 *Михал Лещиловский.* Один год с Андреем
79 *Дмитрий Салынский.* Режиссер и миф
Иллюзион
92 *Наталья Нусинова.* «Дом в сугробах»
95 *Кирилл Разлогов.* «Похитители велосипедов»
97 **У книжной полки**
Памяти товарища
99 Ф. М. Никитин
101 Е. Д. Сурков

За рубежом

На фестивальных орбитах
103 С милицейской мигалкой в поисках кино

Резюме
123 *Нина Зархи.* Исключения и правила
132 Синерама

На 2-й стороне обложки
фото Н. Кочнева

Сценарий

134 *Владимир Вардунас.* Чича
170 Фильмография
173 Содержание журнала «Искусство кино» за 1988 год

Оформление
Остольской Н. В.
Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Технический редактор
Иванова Т. Ю.
Корректор
Элькина Г. Г.

In this issue:

Article about film editor (p. 3).
Scriptwriter Natalia Riasantseva thinks over the problem of women working in cinema (p. 10).
"Optional notes" about repentance (p. 19).
Review of documental films of recent time (p. 22).
Reviews of the films: "I Shall Defend Myself", "The Days of Eclipse", "The Step" (pp. 40, 45, 54).
Correspondence (p. 62).
Andrey Tarkovsky. Collection of materials (p. 69)
"Illusion": "A House in Snow-drifts" (USSR, 1928), p. 92.
"Ladri di bociclette" (Italy, 1948), p. 95.
Notes about new books (p. 97).
Reporting from the X Tashkent film festival (p. 103).
Repertory (p. 123).
Cinerama (p. 132).
Script by Vladimir Vardunas "Chicha" (p. 134).
Philmography (p. 170)
Content of "IK" for 1988 (p. 173).

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Телефон 151-02-72.
Сдано в набор 23.09.88
Подп. к печати 3.11.88 А07766
Формат бумаги 70×100$^{1}/_{16}$,
печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,65, уч.-изд. л. 17,6
Печать офсетная.
Тираж 54000. Заказ 2517
Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат
В/О «Союзполиграфпром»
Государственного комитета СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
142300, г. Чехов Московской области

Издание Союза
кинематографистов СССР

Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров
редакция не высылает

©
Журнал
«Искусство кино», 1988

Новая модель кинематографа

В. Дьяченко

Рассуждение о киноредакторе

Нужно, наконец, решить: что такое киноредактор? Чиновничья должность или творческая профессия?

Решение этого вопроса отзовется, полагаю, на работоспособности любой модели нашего общего кинематографического будущего. Преувеличения здесь нет нисколько. Доказать это непросто, но следует рискнуть.

Трудность в том, что сам предмет рассуждения стал неясен, и чем дальше, тем больше. Киноредактура потеряла к нашему времени многие характеризующие функции, нахватала кучу противопоказанных ей забот и хлопот и в результате оказалась под подозрением: то ли это функция, фантом, бюрократическая судорога, то ли вполне реальный тормоз прогресса. Уже только в этой неопределенности есть повод для рассуждений.

Итак, киноредактура: должность или профессия? Ответ первый, официальный: такой профессии нет.

Нет ее в энциклопедическом справочнике «2000 профессий». Есть там редакторы в издательствах, редакторы радио и телевидения, а киноредакторов нет. Не упомянуты они и в роскошном томе новейшего кинословаря. Забавно, что хотя самое понятие там отсутствует, термин иной раз присутствует: кто понастырней, раскопает где-то в хвосте, в примечаниях, среди справочных материалов, загадочно-нерусское «редактор по сценариям». Жалкая калька с английского, но и на том спасибо.

Отсутствовало упоминание о киноредакторе и в опубликованных материалах новой модели отечественного кинематографа. Но поскольку без этого неудобовспоминаемого слова в структурных связях обнаружились бы явные дырки, их маскировало некое усеченное звание «завлит», что, очевидно, следовало понимать, как «заведующий литературной частью». Эвфемизм простенький, а все приятнее звучит, чем грубое «главный редактор».

Уже тогда эта игра в прятки настораживала; с чем идет борьба? Со словом или с функцией? Однако модели — моделями, а жизнь — она свое берет. Вскорости пришли вести с киностудий: все в порядке, никаких завлитов, в каждом бывшем объединении, а ныне студии уже наличествует свой главный редактор, а при нем члены коллегии — сиречь киноредакторы? Таким образом, официально установлено: есть такая должность. Остается выяснить: полезная или вредная, творческая или чиновничья.

У древних греков было такое понятие — мисология, словоненавистничество. Сократ, например, считал безотчетную ненависть к тому или иному слову большим грехом даже для человека простого, неученого. Еще и потому, между прочим, что ненависть к означающему слову легко оборачивается неприязнью к обозначенному делу, а там, глядишь, и лично к деятелю. Таких нехороших оборотов не счесть в прошлом, немало их и сейчас. Вот, к примеру, в газете «Советская культура» напечатана статья доктора искусствоведения С. Фрейлиха под названием «Необратимость», а в статье есть такой

пассаж: «Выяснилось, что серость выгодна чиновникам и бездарным кинематографистам. Она выгодна редакторам, которые с неистовым рвением искажают замыслы драматургов и режиссеров, высокомерно поучая их писать сценарии и ставить фильмы».

Стиль я еще способен оценить, но вот терминология С. Фрейлиха чрезвычайно неясна. Кто имеется в виду под определением «редактор»? Что такое «серость»? Что в данном контексте означает слово «выгодно»? Кто такие «бездарные кинематографисты», если сценаристы и режиссеры тут же упомянуты в числе пострадавших от неистовства редакторов?

Ведь что дурно: в этой традиционной игре — безопасно торжествовать и неотразимо нападать — есть еще и соблазн немалый. Вот и актриса Н. Русланова спустя время в той же газете высказывается очень похоже: «Надо отрегулировать функции студийной редактуры. За много лет работы в кино я так и не поняла, зачем на студии редакторы. Режиссерам и актерам от них никакого толка. Я вообще бы упразднила этот институт на студии — их вполне заменяют опытные монтажеры». Не станем комментировать это высказывание, достаточно отметить очевидную искренность непонимания, а также непостижимую агрессивность актрисы против «непонятного института». Не станем, ибо со времен подготовки V съезда кинематографистов и в ходе съезда стало ясно, что эта агрессивность и это непонимание — явления распространенные. Не где-нибудь, а на V съезде кинематографистов с трибуны звучали неуважительные отзывы о редакторе вообще, хотя из контекста выпадов и жалоб было яснее ясного, что целят ораторы прежде всего в редактуру комитетскую. Не где-нибудь, а на годичном (1987) собрании московских кинодраматургов вдруг излилось из недр столько злобы и раздражения против редактуры и редакторов — безымянных, конечно! — что пришлось секретарю СК кинодраматургу Е. Григорьеву отдельной репликой сглаживать, мягко говоря, неловкость... Что было, конечно, свыше его сил. Но самым выразительным оказалось молчание присутствующих на съезде и на собрании кинoредакторов — членов союза. Ни один из них слова не вымолвил в защиту своей профессии. Что же, выходит — нечем крыть? Согласимся, что кинoредактура — должность, но вредоносная? Тогда почему бы ее не упразднить ко всеобщему удовлетворению?

Упразднить не удастся, потому что кинoредактура — это не чиновничья должность, не административная функция, как это кажется наивным наблюдателям; кинoредактура — это творческая профессия, прекрасная и редкостная, требующая в идеале не меньших талантов, способностей, умений и навыков, чем любая из основных кинематографических профессий, а для людей понимающих добавлю, что во времена ломки, перестройки и становления — это ключевая профессия.

Дело в том, что профессия кинoредактора востребована к жизни самими реальными особенностями кинопроцесса. Они общеизвестны: высокая социальная (идеологическая, экономическая, культурная) значимость кинематографа; высокая стоимость производства; необходимость планирования и прогнозирования зрительского успеха; принципиальная зависимость фильмопроизводства от литературы особого рода — сценария; эстафетный характер кинематографического авторства, изначально и заведомо конфликтный; определяющее значение рекламы и киномаркетинга.

В обществе частного предпринимательства все вышеперечисленное составляет обычный круг забот кинопродюсера. Он вкладывает собственные деньги в производство фильма, он обладает правом окончательного решения всех творческих и организационно-финансовых вопросов производства и маркетинга, то есть совмещает в себе лицо административ-

ное и лицо юридическое. В результате собственной деятельности он либо теряет свои деньги и выбывает из игры, либо приобретает их для себя и может игру продолжить. Он рискует — постоянно и профессионально, как каскадер!

В наших условиях фигуры, равнозначной продюсеру, нет и никогда не будет. В настоящее время у нас права и обязанности, связанные с кинопроизводством и киномаркетингом, бессистемно и юридически непоследовательно розданы множеству лиц, принимающих в них участие. Они никогда не рискуют и поэтому редко выигрывают. Экономисты называют такое положение трагедией общественного имущества. Социологи — системой разделенных компетенций. Здесь не место обсуждать организационно-творческие и экономические сложности, да и не нашего ума это дело. Установим для себя предметом дальнейших рассуждений всего лишь деятельность кинoредактора, ответственного за конкретный сценарий и фильм: именно она, эта деятельность, охватывает весь процесс создания фильма целиком. Тут же следует уточнить, что далее речь пойдет о редакторе только художественного (игрового) фильма, и это объясняется лишь кругом интересов и знаний автора, а вовсе не соображениями иерархического превосходства. Кино есть кино, схема примерно одна.

Хотя это для знающих и очевидно, надо еще раз подчеркнуть, что профессия кинoредактора имеет очень мало общего с профессиями редактора литературного, радио и телевидения. Согласно общепринятым требованиям она обладает всеми признаками закономерно выделившейся профессии. Деятельность кинoредактора направлена на достижение особой цели: создание кинофильма. Кинoредактор работает с особым, непохожим на иные, материалом: сценарной литературой и кинопленкой. Основной рабочий инструмент кинoредактора тоже особый: творческое общение с авторами фильма, честное посредничество в неизбежных конфликтах между ними.

Особенность, выделенность профессии, естественно, предъявляет высокие требования к профессионалу. Чтобы удовлетворительно справляться со своими обязанностями, кинoредактор должен обладать некоторыми качествами и способностями, большей частью врожденными и только отчасти благоприобретаемыми:

высокой скоростью восприятия, хорошей зрительной памятью, пространственно-динамическим воображением, ассоциативным складом мышления и чувством ритма;

общительностью, контактностью;

трезвым критицизмом как общим свойством личности и должной стойкостью характера для его отстаивания;

наличием собственной эстетической позиции, хорошего вкуса;

ощущением «духа времени», философской и социологической вооруженностью;

любознательностью, широтой знаний, авторитетом автора (сценариста, критика, теоретика);

личной внутренней организованностью, знанием основ авторского права и правил деловой переписки.

Конечно же, здесь предлагается профессиональный портрет некоего идеального кинoредактора, и если это кого-нибудь развеселит, то только с непривычки. Культура и цивилизация не могли бы развиваться без ориентации на идеальных деятелей, на идеальные образцы деятельности и продукты деятельности. Чтобы нечто верно оценить, необходимо сравнить это с эталоном, сформированным и хранящимся в культуре. Времена универсального дилетантизма кончились. Нельзя успешно заниматься какой бы то ни было профессиональной деятельностью, не обладая определенным набором необходимых качеств, знаний и умений. Все это к тому, что прежнее заскорузлое представление, будто кинoредактором может быть всякий гуманитарно образованный, начитанный и разумный чело-

век,— есть предрассудок, и предрассудок вредный. Горький опыт, и не только кинематографический, показал нам, что дилетанты широкого профиля с одинаковым успехом занимавшиеся как проблемами акустики, так и вопросами соленья рыжиков и маринадом белых, двигателями прогресса не являлись и не являются. Теперь удержаться на уровне требований времени может только человек способный и постоянно совершенствующийся.

А много ли их, таких, в кинoредактуре, вчерашней и сегодняшней?

Очень мало. Всегда было мало. Перечислить, так хватит пальцев одной руки. Как нынче принято говорить, такое положение сложилось исторически. Когда в 50-х годах производство игровых фильмов за короткий срок увеличилось в десять-двадцать раз, столь же быстро выросли и штаты кинoредактуры. В создавшийся вакуум, кроме выпускников ВГИКа, было втянуто немало чуждых для кинематографа людей из соседствующих, иногда лишь отдаленно соседствующих, гуманитарных — а иногда и не очень гуманитарных сфер деятельности. Что же касается личных качеств, то и тут все решали анкета и характеристика. В ситуации внезапно открывшихся возможностей, малого спроса и еще меньшей ответственности (при трехступенчатой системе утверждения сценариев и приемки фильмов) большинство неофитов кинематографа успешно (для себя) адаптировались, усвоив минимум профессионального поведения и профессиональной лексики. Однако на фоне общего социального подъема конца 50-х — начала 60-х годов и постоянного роста кинопосещений советский кинематограф не бедствовал, а поэтому увеличивающийся разрыв между задачами и возможностями железно штатной редактуры долгое время оставался незамеченным. И только в последние десять-пятнадцать лет, когда общая ситуация в кинопроцессе стала определенно ухудшаться, все милые слабости и тайные пороки кинoредактуры вдруг всем открылись и навлекли на нее бурю гнева и презрения.

Признаться сказать — большей частью справедливого.

Много греха на свои души взяли те студийные редакторы, которые по лени, по неспособности или от злобного снобизма неудачников отлучали от кинематографа молодых драматургов, их идеи, их сценарии, их самих лично. Грубили, хамили, пановали. Врали, хитрили, неверно, с точностью до наоборот, оценивали. Примерам сим нет числа. Редакторы киностудии имени Горького особо прославились тем, что месяцами держали непрочитанными работы молодых сценаристов, а потом как-то этак невзначай их теряли. Впрочем, такое бывало и на всех прочих студиях страны — чаще или реже. Известен случай, когда на одной из республиканских студий четырнадцать месяцев пролежал непрочитанным в столе редактора договорный сценарий!

Я знавал одного редактора, который обожал по-отечески, с мудрым сочувствием отговаривать молодых выпускников ВГИКа: забросьте, мол, все ваши писания, ничего у вас не пройдет... И в то же время пресмыкался перед модным и наглым суперпрофессиональным автором, прощая ему дубовую драматургию, неметеный слог и жеваные мысли. И в том-то как раз и беда, что рядовые кинoредакторы слишком часто впадали в транс и трепет перед авторитетом модного сценариста и модного режиссера — единственно по причине отсутствия авторитета собственного.

И это очень легко доказать.

Лет пятнадцать назад я случайно напал на склад так называемых «дел» сценариев и фильмов, снятых «Мосфильмом» за многие годы. Их готовили для сдачи в Госархив, а мне разрешили в них покопаться. И я намеренно отобрал «дела» фильмов двух категорий: либо прославлен-

ных и увенчанных, либо обруганных и провалившихся. Так вот, трудно передать, какие бездны агрессивного невежества и ожесточенности душ мне там открылись. По стенограммам (записям) обсуждений — многократных обсуждений! — заявок, сценариев и материалов фильма совершенно невозможно было догадаться, который есть шедевр, а который конфуз. Иногда из высказываний редакторов прямо-таки выпирало откровенное намерение эту работу затоптать, а эту — вознести. О молодых авторах и режиссерах, как правило, плелось через губу, о корифеях же — возвышенно, со взвизгами восторга. Что вовсе забавно: нередко одно и то же лицо на третьем обсуждении говорило нечто прямо противоположное тому, что изрекало на первом, и наоборот,— игра закулисных сил, калейдоскоп настроений, радуга вкусов, хитрая робость дилетантов!

Очень это поучительное чтение, «сценарные дела», и хорошо бы нашим критикам, теоретикам и летописцам кино кой-когда заглядывать в них, хотя бы в спорных случаях, для ради справедливости. Думаю, не меньше диковин открылось бы пытливому уму и в делах сегодняшнего дня. Вот где следует искать истоки и корни пресловутой «серости». Нынешние журнально-газетные витии словцо это употребляют, как неприличное, единственно с целью поглубже уязвить. А ведь если слегка задуматься, то легко откроется, что серость — это, во-первых, отсутствие или фальсификация авторской концепции, цели, задачи; во-вторых, отсутствие элемента новизны в материале, сюжете и характерах; и, наконец, отсутствие индивидуального стиля. И тут совсем просто догадаться, что эти пустоты еще и в заявке, и в сценарии принимаются, выращиваются и маскируются кинередактором — то ли по недостатку вкуса и ума, то ли из корысти, то ли из трусости.

Серость начинается с редактора. Следы его действий и бездействий остаются в деловых бумагах. Когда минет время безответственности и дилетантизма и настанет пора гамбургского счета, невозможно будет обойтись без ясного знания кто есть кто и что есть что как среди авторов и режиссеров, так и среди кинередакторов. Любая модель забуксует без этого.

Вспомним, что центральной идеей новой модели кинематографа является самостоятельность студий (бывших объединений) на всех этапах кинопроизводства. Если я не ошибаюсь, то студии теперь сами планируют свой портфель по названиям, жанрам, тематике, форматам, для чего самостоятельно вступают в договорные отношения с авторами.

Студии сами определяют готовность сценария.

Студии самовластно приглашают режиссеров на постановку.

Студии утверждают, никого не спрашиваясь, первый состав группы и исполнителей главных ролей.

Студии сами контролируют качество киноматериала, оперативно решая проблемы досъемок и пересъемок.

Студии самостоятельно устанавливают окончание всех работ над фильмом и представляют его на утверждение.

Студии сами вступают в договорные отношения с кинопрокатными и киноторгующими организациями, хлопоча при этом о должной рекламе.

Студия решает, студия заключает, студия утверждает... Это только на бумаге гладко да на словах сладко. Вопрос: кто именно и за что из вышеперечисленного конкретно будет считаться полностью ответственным, если учесть, что каждая из названных забот в реальной жизни разбивается на множество отдельных, но жестко взаимосвязанных действий и операций, требующих очень конкретных способностей, умений, навыков и привычек?

Директор студии? Да, он будет, как говорится, в курсе, но глубоко

войти в эти заботы не сможет: у него своя обширная сфера деятельности, пять-восемь картин в разных стадиях производства и даже в разных концах страны, у него кадры, финансы, изнурительная борьба с кинофабрикой и безнадежные битвы с прокатом.

Худрук? Художественные руководители, слов нет, все люди чрезвычайных качеств и достоинств, но творческая и финансовая самостоятельность студий создает совершенно новую и для них ситуацию. Никто не сможет дать даже простого описания предмета деятельности, определяемого как «художественное руководство». В нем так много разнообразного, что всегда будет недоставать конкретного, а эмоциональное (художественное) всегда будет преобладать над рациональным (руководством). Мало того, художественное руководство если и можно счесть профессией (сопоставляя, например, с профессией кинопродюсера), то следует ее признать принципиально и обязательно совместительской. Художественный руководитель студии будет по совместительству ставить фильмы, или писать сценарии, или играть роли; в промежутках между этими занятиями здесь и там преподавать, а в промежутках между этими промежутками он будет там и здесь представительствовать в официальных и общественных организациях.

Таким образом, есть все основания предположить, что ежедневный рутинный киновоз будут тянуть кинoредакторы, а возок этот станет много тяжелей по причине долгожданной творческой самостоятельности. И тем самым востребует тягловую силу высоких статей.

От золотых денечков Экспериментальной творческой киностудии у меня в бумагах сохранилось нечто под названием «Положение о кинoредакторе». По доброкачественной наивности мы тогда много насочиняли таких глубокомысленных инструкций, пока не догадались, что специалистам творческих профессий все инструкции без надобности, а людям нетворческим они ничем не помогут... Но есть, однако, два узловых момента, которые я, если бы меня спросили, назвал бы самыми содержательными параграфами профессионального кодекса кинoредактора.

Первое, высшее и совершенно не формализуемое качество кинoредактора — это тот дух предвидения, с помощью которого можно учуять неизвестные процессы, новые опыты, непредвиденные результаты. Чтобы попасть в центр зрительских интересов, кинoредактор должен нацеливать фильм с опережением на два-четыре года. Он должен уметь в плазме авторской мысли, в заявке, в сценарии и, наконец, в самом авторе угадать носителя новизны, ободрить его, направить — и выдать аванс.

Профессионал это слово не воспримет узко и однозначно. Весь кинопроцесс основан на авансе и связанном с ним риске. Если аванс не выдается — кинопроцесс обрывается. Если аванс не отрабатывается согласно договору — кинопроцесс тоже обрывается. Если аванс выдается под сомнительные обещания сомнительных заявителей — кинопроцесс все равно оборвется, только попозже. Тем, кто претендует на творческую и финансовую самостоятельность, не стоит тешить себя фата-морганой полной свободы самовыражения. Это писателю достаточно листа бумаги и верной жены, чтобы создать шедевр, а кинематографисту только для начала потребуются сотни тысяч рублей и сотрудничество десятков людей многих профессий. Талант непредвзятого, рискового и проницательного заказчика — вот первое и основное качество кинoредактора.

Прославленный Джаваттини однажды пожаловался: кино — это такая форма сотрудничества, при которой каждый старается стереть следы работы другого. Усталый мэтр не преувеличивал. Что бы там ни говорили, но авторство в кино эстафетно и на ристалище кинопроизводства

из рук в руки передается нечто нематериальное: мысль, идея, сюжетная ситуация, образ, метафора... Даже если эти руки ангельски ласковы, такую нежную субстанцию немудрено и помять слегка,— на каждом этапе слегка, по форме собственной руки. Для человеческой натуры это так естественно, что в психологической науке установилось понятие «доопределение задачи». Вся сложность в том, что этот процесс склонен у нас выходить из-под контроля, и кто-то как-то должен постоянно и пристально следить, чтоб заранее обговоренная задача не доопределялась к финалу до неполной узнаваемости. Мало ли тому примеров? Затронем слегка лишь один, но сакраментальный спор: между сценаристом и режиссером. Драматург, обрадованный всеобщим одобрением, вручает свое детище режиссеру. А режиссер (и хороший режиссер!) отвечает с детсадовской наивностью: «Сценарий мне понравился, но я его переделаю, я всегда сценарии переделываю». И переделает. Много позже кинокритик зафиксирует: «Расхождения между сценарием и фильмом довольно значительны». А потом мы соберемся и на расширенном заседании всласть потолкуем о праве на авторство и об авторском праве.

Эта ситуация — вне категорий права и вины. Даже спящие в одной постели не могут увидеть один и тот же сон. Налицо столкновение двух непрофессиональных психологий: то, что для автора номер один есть финал работы, целостной и завершенной, то для автора номер два есть только повод, посыл, схема, поле деятельности. Психология кинорежиссера, если даже не предполагать «невидимой руки собственного интереса», складывается из трех неизменных устремлений: усвоить, присвоить, перевоссоздать. Следовательно, конфликт неизбежен, и быть не может иначе: творчество всегда соревновательно, вкусы всегда расходятся, таланты всегда несговорчивы (неталанты, подражая талантам, тоже). Но если они слишком несговорчивы, исчезнет и тема для разговоров, верно?

Так называемая «бескомпромиссность» существует только в легендах. Бескомпромиссность — это поведение лебедя, рака и щуки. Любая коллективная деятельность есть система компромиссов. Другое дело — размеры, направленность и оправданность каждого компромисса: вот это требует решения — всегда компетентного и в каждом отдельном случае конкретного. А посему кинопроцесс в любом своем звене не может обойтись без уважаемого арбитра, честного посредника, третейского судьи, каковым и обязан быть киноредактор,— это есть второй из основных заветов профессии.

Все-таки рассуждать полезно: в конце концов сам начинаешь кое-что понимать. Например, проясняется, что в затеянном споре нам противостоит не иная система взглядов о месте киноредактора в общем строю, а сумма эмоций, накопившихся за долгие годы борьбы анархизма художнического с анархизмом чиновничьим и со временем переросших во взаимное стойкое чувство. Плюс естественное отвращение авторов ко всякой регламентации. Плюс нестерпимо голубая мечта о полной свободе кинематографического самовыражения. Плюс проклятье вечного вопроса, что есть фильм: только товар или произведение искусства. Плюс кое-что еще...

Если это не так, то чем можно объяснить появление грандиозного проекта некоторой Сценарной Студии, где редакторов и близко не будет, а сценаристы сами станут на общественных началах вдохновенно редактировать друг друга...

Поскольку наше кинопроизводство пока что избавлено от института продюсерства, оно не может существовать без киноредактора.

Откуда их взять? Искать, учить, готовить путем жестко направленной селекции — без отбора нет отборного! Иного выхода нет, жизнь заставит, конкуренция принудит, нужда научит.

Свободная тема

Н. Рязанцева

Я не феминистка, но...

Удивительное недоразумение весь так называемый женский вопрос, охвативший, как это должно быть со всякой пошлостью, большинство женщин и даже мужчин!

Лев Толстой. Послесловие к рассказу Чехова «Душечка»

Разве не правда? Мы и сейчас — большинство мужчин и «даже женщин» — точно так чувствуем, испытываем какой-то недоосознанный стыд, стоит кому-то заговорить впрямую о «женских вопросах». Что это за вопросы? Почему тогда нет «мужских вопросов»? Ах, равноправие? Мы уже и смеяться перестали над нашим равноправием. Мы улыбаемся — «ах, феминизм? Это что такое? Теперь наоборот — за неравноправие?»

А вот Лев Толстой, объявивший этот вопрос пошлостью и недоразумением, вовсе его не чурался, а напротив, с великим постоянством на него набрасывался при каждом случае, в публицистике, в дневниках и письмах, и непохоже, чтобы улыбался, скорее сердился и мучился, чувствовал, что не дается так просто в руки этот вопрос, не позволяет «дойти до самой сути». Статья про «Душечку» — блистательные четыре страницы, где Толстой с невинным самоуправством гения, старика и мужчины откровенно переворачивает смысл чеховского рассказа, ставит его «на попа» и в таком перевернутом виде им восхищается. Он считает «душечку» «образцом того, чем может быть женщина для того, чтобы быть счастливой самой и делать счастливыми тех, с кем ее сводит судьба. Рассказ этот оттого такой прекрасный, что он вышел бессознательно». А дальше он вдруг рассказывает такую историю: «Я учился ездить на велосипеде в манеже, в котором делаются смотры дивизиям. На другом конце манежа училась ездить дама. Я подумал о том, как бы мне не помешать этой даме, и стал смотреть на нее. И, глядя на нее, я стал невольно все больше и больше приближаться к ней, и, несмотря на то, что она, заметив опасность, спешила удалиться, я наехал на нее и свалил, только потому, что направил на нее усиленное внимание». Бессознательно, в одном коротком воспоминании, силой не логики, но — поэтической логики Толстой открывает причину «удивительного недоразумения», неотвратимо впадающего в пошлость: стоит только направить на эту даму усиленное внимание, и она свалится с лошади. Дама эта — наша «женская тема», из которой веками росло искусство, а зайди к ней со стороны точного знания, попытайся разло-

жить на элементы, аспекты, вопросы — и она оставит тебя в дураках. Она не терпит определений, названий, прячется, как улитка в раковину.

А мы осмелились создать организацию женщин, работающих в кино. Международную федерацию и всесоюзную ассоциацию, и пора объяснить, что это такое, ибо первое движение наше друг к другу, женщин разных стран и разных кинопрофессий, было почти инстинктивным, и никто особенно не рассуждал, любопытство ли нас ведет, или отчаянье, или, напротив, радости перестройки и гласности. Во всяком случае, мы обнаружили, что в мире существует хорошо понимающее друг друга наше сообщество, что мы давно объединены, еще не зная друг друга, надо только назваться, объявить о себе, заговорить вслух. Хотя — предостережение Толстого остается в силе, и много других подобных предостережений и предубеждений — слышали, слышали — западный феминизм выдохся (правда, мы-то знаем о нем лишь понаслышке), а у нас не было для него почвы.

Пока что наша советская многонациональная ассоциация только становится на ноги, мы придумываем новые формы, гибкие, небюрократические способы деятельности и управления, пока что в организационной суматохе мы, должно быть, выглядим, как ребенок, который не умеет назвать, что у него болит. Нельзя сказать, что «одни эмоции», но, конечно, мы, такие разные (а нас около полутора тысяч только в Союзе кинематографистов), руководствовались чувством и чутьем, а рассудок отложили на потом.

И вот я впервые позволяю себе говорить на эти заповедные, самой себе запрещенные темы совершенно серьезно. Мне и прежде приходилось отвечать на вопросы про женщин в кино, про образы женщин на экране — потому что женщина, потому что не раз работала с женщинами-режиссерами, потому что главными персонажами у меня почти всегда были женщины, а также потому, что принадлежу к принципиальным сторонникам вытоптанного на корню нашего так называемого «мелкотемья» и осмеянной «теории мелких дел», потому что числю за собой одну заслугу перед нашей будущей организацией — никогда не произносила, скривившись: «это женская литература», «это женское кино», а напротив, когда морщились, обзывая чье-то женским, терпеливо разъясняла: «А почему нет? Женское еще не значит — плохое». Впрочем, поводов было немного, ничего такого чисто женского, вроде лирики Ахматовой или Цветаевой, в кино еще не пробилось и даже не пыталось пробиться. Отвечать на специально «женские» вопросы было легко, разговор всегда плавал по поверхности, мы все научились светски отшучиваться, не кривя душой, но и не залезая себе в душу. Например: «Почему у вас в Советском Союзе нет феминизма?» Отвечаю: «А вы знаете, почему в Англии нет антисемитизма? Потому что англичане никогда не думали, что евреи умнее их. Вот и наши женщины никогда не думали, что мужчины умнее их». Прости меня, истина! Но не рассказывать же, хватая за пуговицу, всю биографию — свою и страны? Или: «Почему вы все сценарии пишете про женщин, это принципиально?» — это из внутренних вопросов наших киноклубов, наших лучших зрителей. «Нет, это вынужденно,— отвечала я,— вы не замечали, что он — мужчина — у нас неописуем? Я больше навру, чем скажу правду, если стану о нем писать в рамках дозволенного. Он нецензурен. Мало того что он занимается непонятным и иногда сам не понимает, чем он занимается, а послушайте, как он говорит — на профессиональном жаргоне, газетными штампами и еще сквернословит. А у нас на это строгая цензура, полное табу. Нет, в реалистической манере он неописуем, он сам наложил на себя запрет. Он и в

высоком кабинете пошлет вас на все буквы, если вы преступите и покажете на экране вот это самое — то, что он сейчас делает: сквернословит. Или, например, пьет водку. Нет, он неописуем.

Да, я отшучивалась на законные женские вопросы и, достаточно зная об общих причинах нашей безгласности, вижу все-таки собственную свою неуклюжую немоту — страх бессилия, страх истерики. Когда они ворвались в нашу до того женскую школу всей своей диковатой чумазой толпой, и стало дурно от дыма и мата возле их уборной, и в приливе неведомых чувств они пихали наших девочек и ставили подножки, я, помертвев и закрыв глаза, влепила одному пощечину.

Надо дать биографическую справку: я начала понимать в октябре сорок первого года, «до войны» я не помню. В десять лет читала со школьной сцены, теребя косички: «Я вышел на трибуну в зал. Мне зал напоминал войну» (Симонов. «Митинг в Канаде»). И никому почему-то не было смешно. В четвертом классе уже вовсю боролась за мир своими пионерскими стихами. Но точно помню — когда взрослые ликовали в мае сорок пятого, мы — равно мальчики и девочки — испытывали тайную досаду: война — это понятно, это вся наша жизнь, а какой он — мир? Что в этом мире делают, если не воюют? Когда немецкие военнопленные работали возле наших огородов, просили моркови и луку, детидошкольники в результате дискуссии признали, что немцы — тоже люди. А что мы уже знали? «Сколько раз увидишь его — столько раз его и убей!» «Если враг не сдается — его уничтожают». И не верили мы в эти глупости про Бабу Ягу и Кащея, мы сами из страшной сказки, где имя Сталина и голос Левитана, сирены, зенитка на крыше, веселое слово «бомбежка» — бежать в подвал интересней, чем спать.

Я объясняю свой угол зрения, потому что мои ровесники оказались связующим звеном, детьми войны и мира, и оба пола одинаково, до всякого осознания пола, уже знали песню: «Первым делом, первым делом — самолеты, ну а девушки? — а девушки потом». И никогда не выбьем из подсознания такой порядок вещей.

И вот направить «усиленное внимание» на такой порядок вещей я считаю себя не только вправе, но и обязанной, и Лев Николаевич Толстой всеми своими томами встанет на защиту таких прав и обязанностей. А если бы очутился здесь, с нами, на другом берегу двадцатого века, еще бы более почувствовал необходимость женской логики в обсуждении различных противоречивых предметов. Что его собственная логика окажется столь мало действенной и учение не повернет историю, он осознавал с трагическим смирением: «...ни в каком случае нельзя допустить, чтобы умственная деятельность руководила деятельностью людей, ибо такие явления, как жесточайшие убийства французской революции, вытекающие из проповедей о равенстве человека, и злейшие войны и казни, вытекающие из проповеди о любви, не подтверждают этого предположения». А ведь это ни на секунду не остановило его гигантскую умственную деятельность. Для нас? Для будущего? Для чего? И почему я спрашиваю разрешения у Толстого — противника «женского вопроса»? Да потому что никак не могу «навести на фокус» — «кинематографическая», «женская», «международная» — три стихии волнуются, и момент их пересечения не ловится оптикой.

●

Почему — «искусство кино»?

А ведь кино — это вовсе не искусство, а техническое средство для передачи на экран всего, что вам заблагорассудится — любой информации: рекламы и научных открытий, хроники и публицистики и чего угодно — не перечислить. И иногда — в редких случаях — произведений ис-

кусства. В так называемом «игровом кино» всегда присутствуют элементы искусства, но едва ли каждый десятый фильм можно назвать произведением искусства, коллективное авторство слишком часто искажает и взаимно перечеркивает элементы. Но однажды, предвосхищая события, веря в первых ласточек, в состоявшиеся произведения, какой-то мечтатель назвал всю эту кашу искусством, желая подчеркнуть, что кино может быть искусством. И он не ошибся, только как «первые ласточки», так и последующие «высокие образцы» чем дальше, тем менее значительную роль играют в жизни общества, и когда мы говорили и говорим, что кино является важнейшим из искусств, то мы заведомо имеем в виду не искусство, а тиражирование, быстрое размножение и мощные гипнотические средства воздействия на умы — через эмоции, так легко высекаемые нашим техническим чудом из любой даже, простите, чепухи. В этом только смысле мы можем говорить о его важности и общественном значении. А если прибавить телевидение и видео, то надо признать, что освоенная нами игрушка, иногда представлявшаяся опасной и преждевременной, стала нервной системой человечества.

Кому же подумать об осторожном обращении с ней? Произведение искусства не запланируешь, его пути неисповедимы. А все остальное, что искусством не является, если даже и претендует на это? Давно прошел детский восторг, когда принимались за искусство любые фокусы монтажа. Но впадение малой реки искусства в необозримый океан зрелищ ежедневного спроса до сих пор оправдывает существование одного и другого.

Первое недоразумение, с которым мы столкнулись на пути нашей организации,— вопрос: а бывает ли женское кино? Ведь в разных странах проводятся специально женские фестивали, толкуют о женском фильме, женщин-режиссеров, как редких зверей, заносят в каталоги и ведут им поштучный учет. Следят: проклюнулся ли, наконец, в их работах особый женский взгляд на мир?

Я хочу, чтобы было женское кино, и верю, что оно появится, если кино выживет как искусство. Усредненные его виды будут отмирать, а лирика, поэзия, искренность повышаться в цене, поэтессы интересны тем, что они женщины и открывают нам именно свой взгляд на мир. Необщее выражение лица — один из главных признаков искусства, а как же тут без пола? Впрочем не только лирика: я с удовольствием читаю не бог весть какие повести зарубежных писательниц (русских такого же уровня читать бы не стала) из одного любопытства к чужому быту, порядкам, привычкам, и женщины надежней удовлетворяют мое любопытство, а читательниц и зрительниц, как известно, больше, чем читателей и зрителей. Но не в этом дело. Женского кино не будет и тогда, когда появятся женские фильмы. Так же, как и мужского. Стремление к общей истине всегда освещает путь искусства при всем многообразии его проявлений. Да будут они многообразны!

Наши молодые сценаристки (а их много, талантливых,— умышленно не перечисляю пятерых, потому что «на подходе» еще и другие, помоложе), вероятно, доживут и не упустят случая стать самими собой, и режиссеры-женщины появятся в большем количестве, если перестройка кинопроизводства принесет ощутимые результаты и сама профессия — режиссер — не будет требовать лошадиных сил, железных нервов, сверхприспособленности к постоянному стрессу, что так редко сочетается с художественной одаренностью. Мы сейчас почти не участвуем в организационной и экономической перестройке нашей уникальной отрасли «материального производства нематериальных ценностей», мы только болельщики и едва ли поможем решить уравнение со всеми неизвестными, и это правильно и справедливо — переложить все труды по исправлению достигнутого на плечи мужчин.

Нет, ради гипотетического женского кино, ради большей доли участия в тяжких трудах перестройки нам бы не стоило организовываться. Но кто-то давно запустил в обиход полупрезрительное, снобистское выражение — «около кино», «околокиношная публика». Давайте-ка вытащим его из фельетонного употребления и посмотрим — это кто ж такие? А это те, кто «делает погоду», «готовит почву», звонит во все колокола или умалчивает, посылает мгновенные, неуследимые сигналы по всей «нервной системе», и если кино являлось важнейшим и сохраняет свои общественные функции, то это не из-за нас, не из-за вас, дорогие создатели кинофильмов, а из-за всей почти безымянной массы работников, создающих атмосферу «около кино». Пора отдавать себе в этом отчет. Обидный парадокс, но какая-нибудь девушка, прокрутившая по всей области хорошую картину и попридержавшая дрянь, повлияла на сознание общества больше, чем все создатели, совершенно беззащитные в вакууме, без атмосферы. А населяют нашу атмосферу в большой мере женщины. Редакторы, критики, киноведы, журналисты, работники телевидения и радио, проката и пропаганды кино — несть им числа. Все это женщины с гуманитарным образованием, у каждой есть еще своя атмосфера — подруги, работающие в просвещении, науке, культуре.

Все мы знаем, как однобоко наше образование, ощущаем пробелы и неуверенность, держим свой женский взгляд за семью печатями не из трусости, а из скромности. Но стараемся познавать и понимать. Это мы — «читающая публика», и мы понимаем друг друга, между нами нет таких контрастов и противоречий, как у сильного пола. Никакой «гуманизации общества» не произойдет, если мы не приложим к этому все усилия. Мы создаем организацию не для того, чтобы бороться с кем-то, а для того, чтобы координировать наши усилия, иметь больше возможностей помогать друг другу, просвещаться и совершенствоваться, чтобы обрести уверенность в своем праве просвещать и совершенствовать, очеловечивать этот мир.

Начнем с себя. Про себя мы знаем меньше всего и имеем в своем распоряжении только собственный обозримый опыт да несколько романтической кисеей окутанных образов женщин, не трудившихся «для поддержания жизни», как выражался Толстой. Мы не изучали историю религии и не помним, что там решили про женщин на Вселенском соборе 1054 года при разделении церквей. Богородица — царица Небесная — в латинокатолической традиции и «приснодева Богородица» в греко-православной — два разных образа. Разные идеалы женственности лежат в основе западной и восточной христианской культуры. Не царицей, а заступницей и страдалицей стала наша православная Богородица. Но, даже не окунаясь в дальние века, мы ведь смутно себе представляем, каким образом наши бабушки одна за другой становились атеистками. Мы изучали историю на котурнах, историю завоеваний и завоевателей в абстрактных терминах вроде «реакционный, прогрессивный», а то, что императрица Екатерина из всех блюд предпочитала вареную говядину с соленым огурцом и ела ее в одиночестве, а руководить академией поставила Дашкову — эти детали, душевно объединяющие нас с прошлым, мы узнаем поздно или никогда.

Предчувствую или уже вижу, что на нашу «женскую тему» сейчас направят «усиленное внимание». Как бы не свалили ее с ног и не поставили на голову. Я уже прочла в каком-то журнале: «а может быть, женская красота — это тоже национальное достояние?» Сразу вспомнила — в одном городе на высокой крыше электрическими буквами: «Здоровье детей — богатство страны». Они ведь не поленятся на крышу залезть и написать какую-нибудь глупость, это им почему-то проще, чем отремонти-

ровать детский сад, и работа всем видна. Представьте себе мамашу, которая тащит в поликлинику больного ребенка: «Потерпи, маленький, ты ведь богатство страны!» И еще вспомнила — в заповеднике: «Люби лес, люби природу, этим будешь мил народу». Где вы, женщины гуманитарных профессий? Ведь мужчины таких мелочей не видят, они устремлены вперед. И скоро какой-нибудь умник напишет: «Люби женщину, подлец, ты ведь муж ей и отец», и они будут считать, что провели мероприятие по охране окружающей среды.

Осторожно — «гласность»!

Необходимость защищаться я почувствовала в период нашей гласности. «Они» хотят нас защищать, «они» стали с болью в сердце думать о нас — не о тебе́, обо мне, о ней — а о нас — всех вместе. Почему женщины все меньше рожают, все чаще требуют развода, а дурные становятся наркоманками, проститутками, бросают детей на шею государству. Где-то ошиблись в расчете. Или нет? Ведь еще у Кампанеллы планировалось, как мечта, обобществленное воспитание, правда, чтобы рожали только лучшие, отборные особи. И у Энгельса в «Происхождении семьи, частной собственности и государства» предполагается занятая в общественном производстве женщина и, соответственно, общественное воспитание детей. Все это не так просто, требует серьезного тона, информированности и свободы мышления, это случается в журналах, но едва тема перелетает в газеты и на телевидение, а то еще в эстрадные песенки — боже, какая разлюли-малиновая агитация за семью! Шутки-прибаутки на Восьмое марта, даже самые остроумные, собранные все вместе, как-то стыдно читать. Все смешалось в нашем винегрете: слюнявая добродетель с частушечно-опереточным юмором. Прабабки несут свое, внуки свое, слово «любовь» истерзали так, что целомудрие к нему не вернется. И западное телевидение в этом отношении не лучше нашего. Хотя тамошняя пошлость тяготеет к полному идиотизму, а наша — к сладковатой раздумчивости.

Но вот они стали о нас думать вслух, в газетах, призывая, стало быть, и других подумать. И я подумала, что нам тоже следует запастись кое-какими выводами коллективного сознания (женского). Намеренно приведу сейчас пример из очень хорошей статьи писателя Отара Чиладзе в «Литературной газете». Он размышляет в ней о многих предметах и вдруг доходит до женщин: «...противоестественное стремление сравняться с мужчиной лишило женщину главного — обожателя. По собственной воле спустившись с пьедестала, сооруженного руками мужчин исключительно ради ее красоты, она сразу стала равноправным, но рядовым членом общества, тогда как, по моему глубокому убеждению, достойна неизмеримо большего хотя бы как созидательница жизни...» — и после многих возвышенных слов про женщину писатель сетует на то, что «она колет ломом камни или шлепает по плантации в резиновых сапогах». Ну кто ж это по собственной воле слезает с пьедестала, если, допустим, пьедестал где-нибудь когда-нибудь был? Видимо, «женская тема» выводит из равновесия, заставляет забыть, как учили исторический материализм. Иначе нельзя объяснить противоестественное стремление отделить женщину от истории, от экономики.

Нет, нам жаловаться уже не на кого. Мы, конечно, всегда из вашего ребра — но только не вашего, не современников, а дедушек и прадедушек. Если хотите, чтобы ваши внуки получили лучших женщин, чем мы, так последите, чтоб ребра были целы. А в государстве, где тридцать лет воевали (а все наши двадцатые, тридцатые годы прошли в классовой борьбе, принесшей не меньше жертв, чем война, и очень скоро, из двадцать первого века, все это, что мы делим на периоды, назовут Гражданской

войной), совершенно естественно стремление женщины сравняться. Иначе ей не выжить. И сейчас еще не выжить, не сравнявшись. И ровным счетом ничего не придумано против нашего «противоестественного стремления». Хочется ругаться. Хочется встать в очередь за водкой и, испытывая свой мазохизм, наблюдать за мужиками. Ведь и того не придумали, чтобы самим в очереди не стоять, а как-нибудь всем миром дать «честное пионерское» не пить на работе и не резать друг друга в электричках. Нет, шутят, судачат, с удовольствием стоят. Говорят, это женщины потребовали. Да слушали ли они этих женщин, все их мольбы и плачи, пока им не приказали свыше, пока их не поставили в затылок друг другу? Снова вспоминается Толстой: «Идет паровоз. Спрашивается, отчего он движется? Мужик говорит: это черт движет его. Другой говорит, что паровоз идет оттого, что в нем движутся колеса. Третий утверждает, что причина движения заключается в дыме, относимом ветром. Мужик неопровержим. Для того, чтобы его опровергнуть, надо, чтобы кто-нибудь доказал ему, что нет черта, или чтобы другой мужик объяснил, что не черт, а немец движет паровоз...»

«Я не феминистка, но...» — смотрели мы маленький английский видеофильм (вроде наших «капустников»). А может быть, я уже феминистка? Да, пожалуй, с тех пор как увидела черные флаги «их» очередей, вынуждена признать себя феминисткой. Не бойтесь, ничего страшного, они не кусаются. И вообще, сказать по секрету, феминисток нету. Все они — «я не феминистка, но...». «Он» ведь не хочет сам с собой бороться, он хочет, чтоб с ним боролись, чтоб за него боролись. Из всех предложенных природой форм борьбы он выберет худшую. Мой «феминизм» возрос на родной почве. И он лично мой — не дай бог его сочтут «платформой» нашей организации. Никаких платформ, никакой круговой поруки!— это опять-таки мое, личное предостережение. Искать другие, новые способы объединения, более глубокие, чем те, что можно записать в пунктах.

Я превыше всего ценю в человеке чувство собственного достоинства. Слово «честь» у нас растаскано для ведомственного употребления и обратилось в «честь завода», «честь колхоза», то есть в ничто. В понимании личной ответственности, личной чести и гордости жизнь все более разводила мужчин и женщин в разные стороны. То ли оттого, что сама природа и воспитание вбивали в нас эту постылую «женскую гордость» (как последнее лекарство от полной зависимости), то ли оттого, что в своем обозримом личном мирке женщина привыкла принимать личные решения, лично за них расплачиваться и соотношение свободы и необходимости осознает раньше, чем самое себя, но мы еще удерживаем синицу в руке — маленькую, но личную ответственность, когда журавль в небе — всеобщий марш к всеобщему счастью — растворился в тучах коллективной безответственности. А то, что отдельные женщины бросают детей — часто больных, неполноценных — на руки государства, следует понимать, как поняли Чернобыль, как клич тревоги, как природную месть коллективной безответственности. Но благими речами и общими запретами тут не поможешь, тем более нельзя ждать помощи от тех, кто свои пороки не научился лечить иначе, как расплатой ста за одного, поставив в угол и унизив всех, то есть снова разложив ответственность на бесконечно малые, незаметные доли и бесконечно длинные «человекочасы» унижения.

Я, кажется, основательно объяснила и происхождение, и момент вспышки своего долго тлевшего феминизма. Если бы это сделали другие женщины, мы бы собрали целый букет причин. Но стоит ли нам собирать полный букет?

●

К чести нашего кинематографа, даже и «застойного» периода, надо

признать, что в осознании женской темы он, как ни странно, ушел далеко вперед по сравнению с теми поверхностными, внеисторическими всплесками, что мы находим сейчас в публицистике. Художественное осмысление темы оказалось и более аналитическим. И как раз в тех образцах, где авторы не объявляли тему, не нажимали на именно женский вопрос. Взять хотя бы все фильмы Панфилова. Сколько успела рассказать Инна Чурикова с экрана — да так, что не возникает вопрос: «почему мы такие?» И в «Вассе», и в «Валентине», в «Прошу слова», и в старом фильме «В огне брода нет» по сценарию Г. Панфилова и Е. Габриловича, который, как и Ю. Райзман, издавна с успехом открывал женские типы, пока они вместе с Ю. Райзманом не объявили тему в «Странной женщине» и, направив на нее «усиленное внимание», тем самым чуть не «сбили ее с ног». Но даже и «Странная женщина» (мне она не по вкусу), заметьте, на много лет раньше выразила то, о чем нынче толкуют в газетах. А все фильмы Миндадзе и Абдрашитова, включая даже «Остановился поезд», где нет места женским типам, но в самой постановке вопроса зашифрованы наши глубинные расхождения во взглядах на связь геройства и катастрофы, на ту же круговую поруку безответственности. А если вспомнить все, что в глазах стоит: и Спиридонова из «Шестого июля» А. Демидовой, и Н. Ургант во «Вступлении» и в «Белорусском вокзале», и Н. Мордюкова в «Трясине» и в «Родне» (к сожалению, горькие шутки В. Мережко, так освежившие когда-то женскую тему, слишком быстро «пошли вразнос» и измельчали от повторения). А Гурченко, а Неёлова, а Ия Саввина, а Русланова, а Купченко, а Булгакова и еще многие, многие другие, если сложить их роли, сумели рассказать с экрана нашу историю, и правдивая картина жизни нашего общества вырисовывается через эти женские лица.

Этим я вовсе не хочу сказать, что у нас меньше хороших актеров, чем актрис, я знаю, но не стану — слишком долго объяснять, почему именно так сложилось, но там, где кино пересекалось с женщиной, оно рассказывало больше правды, меньше замалчивало, больше открывало. Казалось бы, женщины так хотят скрыться под косметикой и поддержать свою тайну, но нет — умные режиссеры постоянно их открывали во всем многообразии их неблагополучия, как бы предчувствуя, что кино может остаться единственным документом нашей повседневной истории. Тем временем как мужчины попросту запретили себя, разрешив выходить на люди только директорам, генералам, чемпионам и академикам. (За исключением военной темы, но там — «свой устав».)

Я бы даже сказала, у нас было какое-то «рыцарское» кино. Посмотрели мы заново переделанную когда-то в «Асино счастье» «Историю Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» (режиссер А. Кончаловский, сценарий Ю. Клепикова, в роли Аси — Ия Саввина) и еще раз поразились, каким мощным зрением обладал наш кинематограф в 60-е годы. Они оставили бесценный клад свидетельств — вспомнить хотя бы А. Дмитриеву в фильме «Друг мой, Колька!» или Н. Федосову в «А если это любовь?» и еще, и еще многих, включая удачные женские эпизоды в неудачных фильмах,— а мы не умеем ими распорядиться.

Пора делать монтажные фильмы — из архивов, игровые и документальные, чтобы вглядеться в собственную эволюцию, чтобы представить компактный материал социологам, психологам, историкам и особенно тем зарубежным любознательным, что не имели возможности или желания вглядываться в нашу жизнь, а теперь ею бурно заинтересовались. Переосмысливать старую хронику — это только начало. Прежде история изучалась по письменным источникам, новая, «ускоренная» история будет изучаться по экранным — в том числе художественным.

●

Итак, кино и женщины всегда хорошо понимали друг друга, но легче ли от этого было женщинам, работающим в кино? Нет, конечно, и не было, и теперь не стало. Все та же бездомность, кочевье с детьми, то круглосуточный аврал, то — год без работы, все так называемые творческие профессии требуют полной отдачи, сурового режима, а на освоение профессии уходит десятилетие самой молодости, а оно важнее в женской судьбе, чем у мужчин, и так далее, и так далее (читай монолог Нины Заречной из «Чайки»). Или я вам расскажу про последнюю встречу с Динарой Асановой. В длинной очереди за маслом. Выбежала из монтажной на полчаса — самый нервный период поправок к «Пацанам», знает, что портит картину, а надо. И за маслом стоять надо. И там же, на Петроградской, встречаю Надежду Николаевну Кошеверову, почему-то изумляюсь: «И вы — за продуктами?» Знаю, что снимает сейчас; что лет ей уже много, старейший наш режиссер, еще «Золушку» поставила, еще в гимназии училась. Однако топает с авоськой после студии. А молодые наши? Кого соседи в коммуналке допекают, кто ни на секунду не может оставить ребенка, кто снимает углы, кто вечно в обменах, в ремонтах, без денег? Я уж не говорю про тех, кто оказывается в родном, нестудийном городе. И ничего, ничегошеньки не изменилось за эти двадцать лет, а теперь наступает еще пора открытой конкуренции, и потребуется повышенная деловитость, постоянная готовность и присутствие. Тут женщинам станет еще труднее соревноваться.

Вот мы и решили попросить помощи и участия, определили первые задачи, размечтались — вполне, впрочем, скромно,— как бы хорошо было иметь несколько домов в деревне (без удобств, просто чтобы крыша не текла), чтобы можно было приехать на лето с ребенком и на время оставить ребенка на кого-то — на воспитателя или подменяя друг друга. Дома творчества у нас не для детей, дачи если зарабатываются, то к концу жизни.

Чего бы я хотела — если мечтать? Чтобы был женский журнал всех творческих союзов. Чтобы печатались альманахи женских сценариев и критических статей. Чтобы мнения и запросы зрительниц мы как-то централизованно собирали, печатали почаще, чтобы критики рекомендовали, что им посмотреть. В больших городах — открыть специальные кинотеатры с программами, устными журналами.

Я всегда чувствовала свою «группу населения». Женщины гуманитарных профессий разных стран (а причастные к кино — самые из них подвижные и информированные) составляют то безусловно хорошее общество, которому не надо добиваться взаимопонимания — оно уже есть. Казалось, что мы все уже виделись где-то, когда встретились в Тбилиси. Все — свои. Ни тени буржуазной чопорности и манерности, все просты, деловиты, доброжелательны без фамильярности, все «успели сорок тысяч всяких книжек прочитать и узнали, что зачем и что почем и очень точно».

Мы не обольщаемся, но уже увидеть друг друга в лицо было важным делом и дает надежду — мы все-таки цементируем этот противоречивый мир, и наш всемирный архипелаг заслужил не только маленького праздника в гостинице «Иверия» хотя бы тем, что никогда не стремился к чинам и почестям, и нам давно известно, что даже «любимая сестра короля, постоянно окруженная лучшими умами своего времени, богато одаренная и умевшая наслаждаться всеми разнообразнейшими благами бытия, Маргарита (Наваррская.— *Н. Р.*) в личной жизни не была счастлива» (А. Михайлов. Предисловие к книге новелл королевы Наваррской «Гептамерон»). Однако много сделала для развития французского гуманизма во время «крутой ломки стародавних представлений, обычаев, этических норм...» (то же предисловие).

Необязательные заметки

В. Шмыров

Покаяние наоборот?

Журнал «Крокодил» заинтересовался происхождением песни «Подвиг». Той самой, что посвящалась Л. И. Брежневу и исполнялась в его присутствии на одном из официальных концертов. Репортер не поленился. С ревизорской дотошностью было установлено и кто заказывал песню, и кто ее сочинял (авторы оказались малоизвестными), и кто рекомендовал к исполнению, и кто концерт ставил, и кто вложил немыслимый для пения текст «Спасибо Вам за Ваш священный подвиг, товарищ Генеральный секретарь» в уста исполнителя. С фамилиями, званиями, должностями, как того требует время гласности,— вплоть до «самого» В. В. Гришина, выступившего главным экспертом песенного подношения. И только одного героя этой вполне «застойной» истории сатирический журнал обошел ядовитой насмешкой. Того, благодаря кому, собственно, факт подношения и состоялся,— певца Александра Ворошило.

Тут, похоже, для репортера начиналась «святая святых» — непредсказуемый мир творчества, вечная тайна искусства, особый запах кулис. Под почтительно сбавившим в оборотах пером солист Большого театра и народный артист СССР представал этаким сбитым с толку Орфеем, в чьи руки корыстные люди вложили бухгалтерские счеты вместо небесной лиры, а он их принял исключительно по голубиной наивности. «Само выступление началось и закончилось боязнью забыть наспех заученные строки, а сбоку, за ниспадающими складками кулис, стояли ответственные работники... И пел артист, вспоминая по ходу дела: в этом ли месте отыгрыш? Или он после второго куплета идет?» — так сочувственно живописуется состояние А. Ворошило, как будто бы голоса закулисных суфлеров — даже самых могущественных — автоматически лишали солиста свободы распоряжаться своим собственным голосом — только не академически вышколенным, а гражданским.

Но дело — не в еще одном имени, которое сегодня следовало бы придать общественному порицанию. Что рассказанная «Крокодилом» история, если в год злополучного концерта вся страна с напускной серьезностью штудировала брежневские мемуары? И редкий партработник (необязательно сегодня снятый) не твердил с трибун о непреходящем значении «Малой Земли», и редкий учитель литературы не задавал своим ученикам сочинения по «Целине». Ответственность ответственности, разумеется, рознь. И все-таки если разврат становился всеобщим, до массового ли было героизма? До массового ли было мученичества?

Однако, читая сегодняшнюю прессу, убеждаешься в ином. Редкий, оказывается, кинематографист не разделил в минувшие годы горькую участь Муратовой и Аскольдова, Германа и Параджанова, с той разницей, что его картину *чуть* не положили на полку, а его самого *чуть* не удалили из профессии.

Ладно, когда о кино пишет Ю. Гейко. Его апологетическое перо давно уже породило переходящий из статьи в статью образ нынешнего секретариа-

та, как свиты чудо-богатырей, которая, махнув палицей направо, внедряет новую модель кинематографа, махнув палицей налево, ввергает в смертельный ужас врагов перестройки. Как будто драма перемен может обойти стороной даже самых достойных. Как будто даже самые достойные вышли не из нашего общего прошлого, а из пучины морской, не ведающей вчерашних хворей и компромиссов.

Но вот уже и сами режиссеры, не слишком вспоминая о прорве фильмов, снятых в угоду начальству, спешат напомнить всему миру и о своих студенческих короткометражках, кем-то когда-то недопонятых, и о реакции критики, обязательно официозной, потому что не слишком соответствующей представлениям автора о собственном детище, и даже о репрессированных родственниках, которые к кинопроизводству в эпоху застоя вроде бы никакого отношения не имели. И тысячу раз верная мысль о противостоянии в минувшие годы интересов Художника и интересов Бюрократа (за которой — заметим в скобках — прежде всего качественная характеристика ситуации) становится чем-то вроде фотографической выгородки из городского парка, с помощью которой легко вообразить себя в веригах и оковах — достаточно только просунуть голову в прорезь и придать лицу соответствующее выражение.

И вот ведь парадокс. Та же Кира Муратова и тот же Сергей Параджанов не спешат с обвинениями и обидами, хотя, наверное, могли бы многое рассказать и о годах отлучения от кино, и о грубых переделках, которым при полной изоляции авторов подвергались их картины. Отчего? Почему? Инна Соловьева в восьмом номере «Искусства кино» высказала крамольную по сегодняшним временам мысль: «...не пойму, хоть убейте, чем Брежнев повинен в смерти Анатолия Эфроса». Речь, как я понимаю, о суверенности внутренней жизни художника даже в обстоятельствах, не слишком располагающих к свободному художественному изъявлению. Вот и Аскольдов с Муратовой, наверное, не хотят разменять себя на разговоры о зависимости от политической конъюнктуры времени (хотя кино, ох как зависимо). Им бы свое успеть сказать...

Зато с пространной статьей в «Советской культуре» выступает Валерий Усков. Оказывается, одна из ранних его с Владимиром Краснопольским картин подверглась нещадной редактуре. Что ж, стоит посочувствовать. Не получи в начале профессиональной карьеры тяжелого урока, эти режиссеры, возможно, не обратились бы впоследствии к экранизации романов Анатолия Иванова. Только прежде чем предъявлять счет неведомым редакторам, может быть, следует начать с самих себя? С нескончаемых серий «Вечного зова», многомудро фальсифицирующих родимую историю?

Судя по интервью в той же «Советской культуре», Юлий Карасик приступил к новой картине о революции. Ему тоже можно посочувствовать: когда-то стараниями софроновского «Огонька» был подвергнут свирепой обструкции действительно замечательный фильм «Шестое июля», только сегодня режиссер получил возможность продолжить работу в найденном русле. И все-таки что-то мешает отнестись к новому замыслу Ю. Карасика с полным доверием. Может быть, те конъюнктурные ленты, которые возникли у режиссера в минувшее двадцатилетие, в том числе и на революционную тему («Берега в тумане»)?

Эльдар Рязанов с присущим ему лукавым простодушием признает: «Со мной не сделали ничего. Не сослали. Не объявили даже выговора. Не вели душеспасительных бесед. Не вызывали в инстанции. Но монолитный удар, и главное, безликий, который был нанесен мне аппаратом, выглядел убедительно, чего там говорить. Мне не преградили путь в кино, нет, но меня стали рассматривать как бы под микроскопом. Объяснить это

трудно, но я кожей, порами чувствовал — ждут, что буду исправляться!»

Это из недавней статьи режиссера в «Советском экране» о том, как *чуть* не запретили «Гусарскую балладу». Случись это в самом деле, трудно было бы сегодня объяснить чиновное своеволие. И все-таки — только ли от таких случайностей «зависит жизнь и судьба», как уверяет в финале статьи Э. Рязанов?

Ни в коей мере не хочу умалить искренней публицистичности лучших фильмов режиссера. Как и А. Тимофеевский, написавший о «Забытой мелодии для флейты», до конца сознаю, что значило для зрителей великое рязановское утешительство в годы застоя. И все же... Когда по выходе на экраны «Жестокого романса» критика бросилась защищать от Рязанова Островского, оставалось недоумевать: от Островского-то не убудет, а вот — от его интерпретатора... Шутка ли, отдать на растерзание лощеному хаму того, кто вчера был Деточкиным, Женей Лукашиным, Новосельцевым, а сегодня предстал гаденьким чиновником, которого и любить-то грешно. Нет, измена герою не могла обойтись даром. Чего уж тут говорить.

...Когда Шаляпин оказался втянутым в монархическую демонстрацию на сцене Мариинского театра и его освистала либеральная пресса, это стоило великому певцу отношений с Серовым. «За ненадобностью» вернул шаляпинский портрет с дарственной надписью Плеханов. Надолго разладились отношения с Горьким. Вряд ли нечто подобное в минувшее время происходило с авторами «Повести о коммунисте», «Солдат свободы», «Всего дороже». И никого это не удивляло. А может быть, не пришло время удивляться, ведь мы, похоже, и сегодня сильны задним умом?

Право, неловко писать эти заметки. Покаянию не учат. Покаяния не требуют. А если учат и требуют, то оно поневоле становится дубиной, с помощью которой «новое приходит на смену старому», не меняясь по существу.

Покаяние интимно. Потребность в нем либо есть, и тогда Дмитрий Лихачев пишет: «...сознавать себя виновными в ошибках прошлого мы должны все вместе, всем народом». Либо этой потребности нет, и тогда из-под пера Юрия Бондарева вырывается нескрываемое раздражение: «Что это за обобщение? В чем же, разрешите спросить, каяться, дорогой Дмитрий Сергеевич? По какой горькой причине мы должны посыпать голову пеплом и бить себя в грудь сосновыми шишками? Зачем нам всем уходить в монастырь траппистов и лицемерно морить себя?»

Может быть, разность этих позиций, еще более очевидная в жизни, чем в приведенных цитатах, и заставляет в конце концов задаться классическим вопросом: с кем вы, мастера культуры?

Разборы и размышления

Сергей Муратов

Неизвестное кино

«Легко ли быть молодым?»

«Сейчас темно сделаю»,— говорила двухлетняя Эля из книги К. Чуковского и крепко зажмуривала глаза, полагая, что весь мир погружается в темноту. Примерно так в течение многих десятилетий вел себя и документальный кинематограф по отношению к окружающей нас реальности. Разумеется, бывали и исключения, не меняющие картины.

Два года назад ситуация изменилась.

Поворотным стал фильм Ю. Подниекса «Легко ли быть молодым?» Поначалу казалось, что и здесь мы имеем дело с отдельным неординарным случаем. Но вскоре были завершены «Высший суд» Г. Франка и такие картины, как «Леший», «Плотина», «Бестер», «А прошлое кажется сном...», «В воскресенье рано», «Рок», «Пятачок», «Возвращение», «Неперсональное дело»... Ни одна из этих лент просто не могла появиться прежде.

Эти фильмы — дети Апреля.

Когда матрос на мачте Колумбовой каравеллы восторженно закричал «Земля!», никто не знал, что впереди — неведомый материк. «Земля» вполне могла оказаться островом. Нечто подобное происходит и с сегодняшней публицистикой. Но по мере появления новых лент становится все яснее — перед нами если не материк, то по меньшей мере архипелаг, природа и климат которого резко отличаются от всего того, что мы видели обычно на документальном экране. Неизвестное кино — это кино с незажмуренными глазами.

Городские трущобы, снятые вовсе не в капиталистических джунглях, а в Ереване («Конд»). Обжитые железнодорожные вагончики (с многодетными семьями), которые никуда

не движутся («Кумшагальская история»). Лачуги нефтегазовых поселков, чьи жители — бессрочные жертвы сибирской романтики («Медвежье... Что дальше?»). Бараки первостроителей БАМа. Перелопаченная земля. Снесенные парники. Дощатые узенькие дорожки вместо асфальта. «Мне всегда стыдно, когда приезжает кто-нибудь из друзей и знакомых,— признается старожил.— Почему у вас так голо? Где деревья? Почему кругом помойки, туалеты эти?..» («Зона Бам. Постоянные жители»).

Может быть, если бы такие пейзажи мы увидели на экранах раньше, то не столь непомерна была бы сегодня их безотрадная география.

Женские колонии. Спецприемники. Больницы для наркоманов. Тюремная камера смертника. Чтобы запечатлеть подобного рода экзотические картины, документалистам не нужны выездные визы. Социальных противоречий хватает в родном отечестве. («И публичные дома у нас тоже есть,— хвастается девочка-школьница в одном из недавних фильмов.— Да и получше, чем там».)

И все же освоение территорий, до недавних пор закрытых для кинокамеры,— не главное. Куда важней — перемена ракурса. Неизвестное кино — это новый взгляд на старые ситуации.

Это новый взгляд на старые ситуации

Документалисты всегда и охотно снимали бетонщиков и монтажников — овеянных славой строителей ГЭС. В поисках головокружительных панорам кинооператоры не уступали своим героям в мужестве. Кадры перекрытий рек на великих стройках считались коронными в выпусках кинохроники. Кто же думал, глядя на эти кадры, что великие стройки несут великие разрушения? Что за киловатты энергии, производимые самыми крупными в мире турбинами, заплачено десятками затопленных городов, тысячами сгинувших сел, миллионами гектаров погубленных почв, истреблением уникальных лесов и памятников культуры. Да и могли ли подобные мысли прийти в наши головы, запрокинутые для чтения поражающих воображение лозунгов на скале: «Мы покорим тебя, Енисей!» («Плотина»)?

Документалисты охотно снимали оленей в тундре (олени и дети — беспроигрышные кадры). Но откуда же нам, зрителям, было знать, как безжалостно — в той же тундре — эти удивительные создания подвергаются массовому уничтожению? С вертолетов (пальба по движущимся мишеням) или с лодок — в то время, как стада переплывают реку. Сто тысяч голов дикого оленя — таков план года стрелков-диковщиков. Олени — на мясо («Госпожа Тундра»)!

Разве не наблюдали мы и раньше, как завоевывают заслуженные медали породистые туркменские скакуны? Но никто не рассказывал нам, как их забивают, подобно оленям, на мясо («История одного пробега»). Никто не прослеживал, с какой планомерностью чиновники Минводхоза искореняли уникальный залив на Каспии («Бестер»). Как усердные химики систематически отравляют Ладогу, а та в свою очередь отравляет их: «Внутренности у телевизора мгновенно чернеют,— рассказывает перед камерой работница Приозерского ПБК.— Неужели мы крепче железа?» («Мираж»). Как наши доблестные ирригаторы изводят Аральское море, для начала покончив с Амударьей. Ветер гонит пески по дну еще недавно самой бурной реки в республике, а жители ждут водовозку, чтобы набрать драгоценной влаги. От местной воды в колодцах, зараженной гербицидами, заболевают взрослые и умирают дети. «У нас вообще идет такой очень странный процесс, для которого я не могу подобрать другого слова в русском языке, как одичание»,— комментирует ситуацию экономист («Компьютерные игры»). В умении

на месте рек создавать пустыни с ирригаторами соревнуется Минречфлот — гибнет Томь из-за хищнической добычи гравия («Томь. Драма с открытым финалом»). Превращаются в помойку живописные пляжи («Уикэнд на Каспии»). Женщины и дети привычно надевают противогазы при звуках учебной тревоги — в зоне Астраханского газового месторождения («Куда идет Гигант?»).

Первую волну сегодняшней кинопублицистики составили ленты об экологических катастрофах, а точнее, об экологических преступлениях. То были фильмы быстрого реагирования, можно сказать, репортажи-обвинения.

Но почему же в прошлые годы, отправляясь по тем же маршрутам, кинематографисты не испытывали ничего, кроме ликования? Киновосприятие документалиста не включало в себя точек зрения обитателей этих вагончиков и бараков, а его кинослух не улавливал голосов крестьян обреченных сел, не говоря уже об озерах, лесах и реках, лишенных голоса вообще.

Кинематографисты воспринимали мир глазами гидротехников и мелиораторов, глазами химиков, нефтяников и поворотчиков рек.

Это было ведомственное кинозрение.

Чувство ответственности за последствия оно не возбуждает. Начальству виднее. Но за все в нашем мире надо платить, а если не соизмерять обретения и потери, то и чудовищно переплачивать.

Заплатить за нежелание задуматься о последствиях своих действий пришлось и кинематографу.

Своим моральным авторитетом.

Это новые действующие лица

Еще вчера документалисты, выбирая героев — выбирали Героев. Человечество делилось на тех, кто достоин и кто недостоин предстать перед камерой. По отношению к реальной аудитории экранный мир представлялся уравнением со многими неизвестными. В такие неизвестные — или недостойные — попадали целые социальные слои общества.

Для непривычного глаза новое кино поражающе многолико. Среди фигур, впервые шагнувших с экрана в зал, немало тех, кто традиционно оставался за пределами киновидимости, — от королей уголовной мафии до прекрасных представительниц группы риска. И представителей тоже. Мы знакомимся с теми, кого называют стыдливо «лимитчики» («Пятачок», «Горький сахар»), с сельским священником отцом Николаем («Храм»), с солдатами, отбывавшими службу в Афганистане и говорящими перед камерой то, что думают, а не то, что надо («Возвращение»).

И все же самой ошеломляющей была наша встреча с собственными детьми. С детьми-беглецами, которые оставили семью и школу (духовно оставили — физически они присутствуют среди нас). С детьми, которые предпочли нам ро́ковое подполье, не скрывая мотивов,— они не хотят быть такими, как их родители и учителя. «Никто так и не понял, что мы надели эти кожанки с заклепками и взяли это громкое слово «металлист», «панк», чтобы сказать всем: да, мы — грязные, ободранные, жуткие,— но мы ваши дети, и вы нас такими сделали. Своим двуличием, ложью, своей правильностью на словах и в идеалах. А в жизни?..» («Легко ли быть молодым?»).

Для очнувшегося от длительной летаргии общества лента Подниекса стала своего рода фильмом-отрезвлением, а для его коллег — проводником в загадочный мир подростка, дав начало серии новых кинознакомств. Неформалы-поэты, коноводы уличных группировок, неистовые фанаты, от любви которых иных кумиров бросает в дрожь («Я просто боюсь их», — признается на экране одна из эстрадных звезд). В картине В. Оселедчика «Так и живем» со своей программой нас знакомят оте-

чественные «нацисты», готовые, не откладывая, создать совершенное общество и совершенных людей. «Ну, и как вы собираетесь это сделать?» — интересуется режиссер. «Элементарно»,— снисходительно заверяет подросток с нарукавной повязкой со свастикой и, путаясь в терминах, принимается рассуждать о стерилизации и селекции, о выведении сверхлюдей путем оплодотворения специально отобранных женщин выдающимися спортсменами. Немецкие фашисты, на их взгляд, в этом смысле не преуспели — ограничились лишь уничтожением неполноценных рас. Да они и вообще «не ахти были фашистами». Впрочем, нечего ждать и от «коммунистов с их вшивым гуманизмом». Добровольно вызвавшиеся участвовать в разговоре, они держатся с апломбом неофитов. «Да это же рвотная реакция на наше взрослое лицемерие»,— комментирует, не впадая в панику, школьная учительница. И добавляет, что не меньшее опасение вызывают у нее прилежные мальчики, которые на классном сочинении тянут руку: «Посмотрите, пожалуйста, у меня тут уже хорошо или еще патриотизма подпустить?»

Публицист совершенствует общество, говоря ему правду о нем самом.

За все надо платить. В том числе и за славу. А что справедливо для общества, справедливо для каждого. «Мне кажется, что я все здоровье оставила в гимнастике, — вздыхает бывшая чемпионка в картине Н. Хворовой «Вы поедете на бал?».— Все переломано, все болит... Время мое кончилось».

А может быть, оно и не начиналось? Предприимчивые родители устраивают в спортшколу своих детей в надежде, что ребенок «увидит мир». Возможно, и увидит. В обмен на детство.

Сколько раз мы ловили себя в кинозале: какие-то кадры смотреть неловко. Так и хочется отвести глаза. Например, когда человек на экране в униженной ситуации — при досмотре, в вытрезвителе или в проходной, где ловят неудачливых «несунов». Такая же неловкость охватывает, когда наблюдаешь за тренировкой девочек-гимнасток,— зрелище противоестественное. И жалкое. Как бывает жалко много болевшего и оттого рано повзрослевшего ребенка, смотрящего на вас умненькими глазами. «В первую очередь у этих ребят подвержен определенным изменениям позвоночник. Если я скажу, что они не растут при этом...» — объясняет спортивный врач.

Госкомспорт измеряет свой авторитет золотыми медалями, а расплатой служит здоровье нации. Чемпионов выращивают, как орхидеи, а неперспективные миллионы ждет участь болельщиков, прилипших к телеэкрану и превратившихся из прямостоящих в сидячие существа.

Неизвестное кино заставляет ужаснуться тому, к чему мы давно привыкли.

Это демифологизация кинохроники

«Люди здесь уже больше десятка лет живут и все равно как временно,— признаются жители Звездного («Зона БАМ»). — Даже кладбище у нас тоже, так сказать, временное». Но приходит ли кому-либо из них в голову, насколько не вяжется само название поселка с окружающим рукотворным ландшафтом — своего рода кладбищем бывшей тайги?

Покорение Сибири. Кто думал, что слова эти обретут такой буквальный зловещий смысл? «Задача — взять побольше, а там — хоть трава не расти. И не будет расти»,— комментирует голос за кадром. Отчего же мы раньше не слышали этого голоса? Не оттого ли, что заглушили его в себе? Ведь повсюду звучали иные речи.

«Товарищи, не в традициях советских людей останавливаться на достигнутом,— декламирует оратор на митинге. Это — кадры хроники.—

Мы должны полностью выполнить указания Леонида Ильича». «Возьмем у вековой тайги ее богатства!» — гласит транспарант в руках демонстрантов. Неужели еще недавно подобные лозунги казались нам чем-то само собой разумеющимся? Мы их слушали и не слышали, видели и не замечали, произносили и не вникали в смысл. Как же нам их воспринимать сегодня? Смеяться? Скорбеть? Сгорать от стыда?

«Не анахронизм ли кинохроника?» — двадцать лет назад А. Юровский вынес этот вопрос в заголовок своей статьи в «Журналисте». В самом деле, ничто не стареет так быстро, как новости, а тем более в век ТВ. Так для кого же мы ежегодно производим около полутора тысяч выпусков кинопериодики? — спрашивает автор. Для кого накапливаем в фильмохранилищах пирамиды жестяных банок, набитых пленкой, не нужной никому, кроме фининспектора, озабоченного планом сдачи серебра? В год публикации этой статьи в США закрылась последняя студия кинохроники. Но потребовалось еще 16 лет прежде чем «Новости дня» прекратили существование (остальные десятки журналов выпускаются до сих пор).

Хроника — это образ времени, утверждают сторонники кинопериодики. Документ эпохи, по которому грядущие поколения смогут судить, как жили люди до них. Ну что ж, сегодня мы и сами «грядущее поколение». Что узнаем мы о прошлой жизни из кадров вчерашней хроники? О чем она готова нам рассказать? О достойных встречах или досрочных сдачах?

«На сотнях тысяч гектаров... зазеленеют хлопковые поля,— ликующе восклицает диктор,— поднимутся зеленые насаждения... города». Сюжет из старого выпуска кинохроники возвещает — наступление на Каракумы уже началось. А в сегодняшних кадрах мы видим, чем оно завершилось: капитулирует море и погибает фауна. «Мы настолько заврались,— комментирует ученый, участник фильма.— Врем сами себе... и уже вроде иначе не можем».

Так что же несут в себе кадры старой хроники — образ времени или миф о времени? Каким оно, это время, хотело бы видеть само себя? «Что мы хотим увидеть в зеркале революции?» — назвали свою критическую рецензию на последнюю пьесу М. Шатрова два историка в центральной газете. Ну, не замечательно ли это — «хотим увидеть»! В эпоху тотального самообольщения в наибольшем ходу были зеркала, способные выдавать отражения по заказу.

Конечно, и такие зеркала — документ эпохи. Как и надпись на стене в одном из фильмов — на месте, где был музей Сталина: «С его именем мы умирали». Но можно ли по этим строкам представить себе, как люди жили?

«Игровое кино рассказывает зрителям сказки, не скрывая этого обстоятельства,— размышляет участник одного из латышских фильмов,— а документалисты свои сказки выдают за действительность».

Еще недавно при работе над монтажными фильмами, авторам трудно было оставить в них кадры с Хрущевым или Сталиным. Потому что возникали недоумения. А хроникально-обзорные фильмы строились так, чтобы недоумений не возникало. Собственно, в этом и состоял профессионализм. Сомнительные кадры извлекались, как занозы, способные вызывать у зрителя заражение мысли. Теперь нас все больше интересует не то, что снимала хроника, а как раз то, чего она не снимала. «Хорошо, это — факт, а теперь расскажи, как было на самом деле?» — спрашивает мальчик у папы.

В наши дни документалисты обнаруживают в спецархивах ценнейшие кадры, восстанавливают не вошедшие в фильмы срезки. Но увидеть, «как было на самом деле», все так же трудно.

Зато можно услышать.

«Рок»

«Саратовские хроники» Д. Луньковa, «Солдатские мемуары» К. Симонова и М. Бабак, «У войны не женское лицо» С. Алексиевич и В. Дашука в свое время обозначили новый киноподход к истории — коллективное воссоздание прошлого. Живые свидетели и участники тех событий — главные действующие лица нынешней кинолетописи. В этих документальных фильмах-воспоминаниях мы слышим и видим все, что происходило. «Видим», даже если на экране нет иного изображения, кроме человеческого лица.

Да и кто расскажет нам сегодня о судьбе обреченных архангельских деревень, если не сами их жители («Онежская быль»)?

Кто расскажет о строительстве Беломорканала, если мы не спросим оставшихся чудом в живых бывших зэков, руками которых создавалось это сооружение и кто был, казалось бы, осужден на пожизненное молчание («Раскинулось море широко...»)?

Кто расскажет о жизни раскула-

«...и другие»

ченных некулаков на севере, как не те, кому выпала эта доля («А прошлое кажется сном...»)?

«История заговорила» — выражение, обретающее на наших глазах свое прямое значение.

Это заново открытое прошлое

Полвека спустя они встретились снова, чтобы отправиться в город своего детства. Первый город, родившийся за полярным кругом и построенный руками их матерей. Тогда их, семьи репрессированных, сгоняли на эту пристань под охраной милиции. Сегодня пассажиры туристического дизель-электрохода вглядываются в енисейские берега, а их память возвращается к тем годам.

«Высадили нас на берег пустынный,— слышим мы в фильме режиссера С. Мирошниченко «А прошлое кажется сном...». — Ничего там не было. Я помню — дождик лил. Нас мать закрывала клеенкой. А были такие семьи, бедно одетые, что им даже нечем было прикрыться». Несколько месяцев ютились в сараях (морозы — за сорок). Строили бараки с двухэтажными нарами — свое будущее жилье. «Посмотришь вдоль барака — он длинный, и все сидят с лучинами. Все на виду у всех. Интересная была жизнь». Затем бараки разделили на комнаты. «В нашей комнате жило 24 человек. Четыре семьи. В каждом углу — по семье».

Трудно забыть, услышав однажды, рассказ о встрече в лагерном госпитале с отцом. (Это было два чуда сразу — узнать, в каком он лагере и добиться разрешения на свидание.) «Он был высокий у нас, отец. Но это вошел высокий скелет. Просто скелет, обтянутый кожей... А я перед тем сходила на рынок, купила молочного — и сметану, и творог. И когда он увидел... В это время зашел врач. Он прямо закричал даже: прекратите есть, не давайте ему есть, иначе он на ваших глазах умрет... В этом госпитале лежали так плотно, что поворачивались только под команду».

Люди вольные, свободные
Строят счастье всенародное.
Изменяют географию страны... —

лилось в те годы из репродукторов.

Изменение географии связано было, разумеется, с некоторыми неудобствами. «Прямо надо сказать, нет таких случаев, чтобы, создавая водохранилище, не надо было поступиться какими-то ценностями»,— поясняет инженер, проектировавший Беломорканал, один из участников фильма режиссера Н. Макарова «Раскинулось море широко...». Какие же это ценности, которыми стоило поступиться? Достоинство, жизнь, свобода? «Нет, нет, никаких заключенных не было»,— уверяет нас инженер перед камерой.

А следом — свидетельство одного их этих, кого «не было»:

«С обеих сторон охраняли собаки. Кругом оцеплено. Зона... Грамотные люди скорее всех помирали. И сотня, и больше в день. Специальная бригада была, которая убирала покойников. Тысячи и тысячи... А где их кости зарыты? Может быть, в этом бугре... Кто лежит тут? Отец, или брат, иль сын?»

Так нелегко давалось изменение географии.

«Наша деревенька, она не такая большая — семнадцать домочков,— вспоминает один из героев «Пятачка» (режиссер А. Ханютин).— Как-то вот я подсчитал, сколько умерло на моих глазах. Насчитал 75 человек. Семьи были большие — детей до шестнадцати доходило. При бедности жили. Вот коровку ты имеешь — 460 литров должен сдать от коровки. Это как положено. Яички ты должен сдать пятьдесят штук, мясо... Имеешь животных — не имеешь, а все равно сдавай... Все драли, и драли, и драли. Уж с крестьянства-то больше драть нечего... Ну вот полмешочка насыпали нам с матерью за год. Это же... ну как? Пятьдесят граммов — курица склюет.

Человеку пятьдесят граммов суррогата на трудодень. И мать несет, понимаешь, полмешочка. Я говорю: мама! Ну как же дальше-то жить?»

Из колхозов крестьяне бежали в город — правдами и неправдами. Бежали и из архангельских деревень.

Горькая хроника коллективной памяти — герои «Онежской были» вспоминают, как обобществляли имущество участников первых коммун. Из икон делали столы, из иконок — табуретки. Как посылали (а вернее сказать, ссылали) колхозников на дальние лесозаготовки, отрывая от земли и семей. Как крестьян, после войны вздохнувших было свободнее, опутывали займами и налогами. Кто не справлялся — описывали имущество. Судебные исполнители не стеснялись — последнее забирали: одежду, самовар, швейную машинку (редкостное по тем временам богатство). По всей Архангельской области стон стоял. Распродавали из сундуков старинные кокошники да атласники — откупиться. «Курицы нет — яйца плати, шерсти нет — покупай да плати, мяса нет — покупай... Покупали, складывались друг с дружкой и платили — вот и жили-то».

В каких сюжетах кинохроники вы отыщете эту сторону жизни?

Каждое десятилетие оставляло в народном теле свою зарубку. Повальное внедрение кукурузы. Ликвидация подсобных хозяйств. Зачисление родной деревни в неперспективные. Когда-то село покидали сами, теперь выпроваживали насильно. «Помру, так в его никто и не приедет, в мой дом. Рамы выбьют, все стекла изломают, лавки истопят...»

«Люди старые повымерли, песни старые припелися»,— звучит голос плакальщицы за кадром. Да и вся картина — народный плач.

В коллективных этих исповедях — цена, заплаченная народом за «кратчайшую дорогу к социализму», которую выбирал не он. Ибо все другие альтернативы были истреблены заодно с носителями этих альтернатив. А поскольку человеческая мысль непредсказуема, каждый находился на подозрении и мог, сам того не ведая, оказаться врагом народа. За исключением, разумеется, одного-единственного, кто считал себя вправе подозревать. Того, с чьим именем умирали. И заходились в горе, когда самого не стало. («Когда Сталин умер, я думала с ума сойду,— признается одна из участниц фильма «Раскинулось море широко...».— Думала, что мир кончился».)

Кое-кто продолжает так думать и до сих пор.

Когда Мария Петровна, живущая поблизости от бывшего сталинского музея в Курейке, произносит родное имя, даже лицо у нее светится. Она перечисляет экспонаты музея, как вспоминают эпизоды первой любви. Деревянную кровать, табуретку, на которой Он набивал патроны для охоты, пластинки с Его речами. «Жители его любили, он лечил их травами. Он даже на танцы ходил, танцевал кадриль». Со временем исторический домик был заключен в величественный павильон. «А кто его строил?» «Строили люди»,— уклончиво отвечает Мария Петровна. Особые люди, умельцы. На славу строили, несмотря что без всякой техники. Они жили в бараках. Их привозили утром в восемь часов, а увозили в восемь часов вечера. Слово «заключенные» Мария Петровна произносить стесняется. «Как-то неудобно, понимаете?»

Говорят, что американскому богачу Полю Гетти каждый день вместе с утренним кофе приносили специально для него напечатанный номер газеты. В этом выпуске были только приятные новости. Поскольку наше государство богаче Гетти, то мы позволяли себе «приятные новости» и утром, и днем, и вечером. Не меньшую заботу о душевном здоровье граждан проявлял и документальный экран.

Давно уже нет той избушки, статую генералиссимуса затянуло илом на дне реки, а на стене музейного павильона все спорят надписи: «Чтим

и помним»... «Нет власти в нынешней России»... «Урок тиранам».

— Очернители белых пятен истории,— упрекают создателей этих лент.— Вы снимаете документальные фильмы ужасов. В кинозале же хочется отдохнуть душой...

Впрочем, стоит ли осуждать наших зрителей за подобную тягу к киноиллюзиям? Имеет ли право народ на «Кубанских казаков»? Примерно такой была тема недавней дискуссии на страницах «Советской культуры». И хотя участники спора имели в виду игровые фильмы, разве не в той же эстетике находила свое оправдание и тогдашняя кинохроника?

Нет, конечно, вопрос не в том, имеет ли право народ на «Кубанских казаков» или, скажем, на «Есению» и «Графиню де Монсеро». Дети требуют сказок, а подчас и взрослые — те же дети. Вопрос в том, продолжать ли нам видеть детей во взрослых, выдавая сны за действительность, или задуматься о последствиях задержавшегося инфантилизма. «Приятные новости» формируют поколения граждан с зажмуренными глазами и катастрофической степенью близорукости — в том числе исторической. Это поколения, убежденные, что от них ничего не зависит и своим бездействием словно бы удостоверяющие истинность подобного убеждения. Чем больше чудес на экране, тем меньше их в жизни. Ибо никакая правда не бывает опаснее тех последствий, к которым приводит ее незнание или — что хуже — нежелание ее знать.

Разумеется, любой кинозритель вправе отвернуться от неутешительных новостей. И никто не может лишить его права дышать исключительно кислородом. Другое дело, что скажут медики.

«Человеческая природа несовершенна, а потому странно было бы видеть на земле одних только праведников,— писал бывший медик Чехов.— Думать же, что на обязанности литературы лежит выкапывать из кучи негодяев «зерно», значит, отрицать самое литературу. Я согласен, «зерно» — хорошая штука, но ведь литератор не кондитер, не косметик, он человек, законтрактованный сознанием своего долга и совестью».

Кстати, о «Кубанских казаках». Картина снималась долго. Хорошего урожая съемочная группа ждала два года. Рассказывают, что, посмотрев картину о счастливой жизни колхозников, Сталин утвердил постановление об очередном налоге.

Это открытие ранее неизвестных социальных характеров

В одном из документальных фильмов камера долго панорамирует по древним фрескам азиатского города. На экране великолепные многофигурные композиции... с белыми пятнами вместо лиц. Лица были вытравлены захватившими город арабами — исламу запрещает изображать человеческое лицо. Десятилетиями словно бы воздействовал запрет ислама на документальное кино. Конечно, оно выполняло великую миссию эпического историографа и протоколиста эпохи. Но с той высоты, с которой кино обращалось к реальности, отдельные лица рассмотреть было невозможно. Да и не нужно. Ни индивидуальные судьбы, ни частные мнения, ни внутренний мир героев не входили в задачу кинопоэтики. А если такую задачу и пытались решить документалисты, то их фильмы тотчас подвергались уничтожающей критике, исходившей из устоявшихся представлений о художественных возможностях неигрового кино.

Человеческий характер как предмет изображения был впервые открыт на документальном экране лишь четверть века назад. За последующие годы созданы превосходные фильмы-портреты. Но принцип лобовой избирательности (кто достоин экрана и кто недостоин) срабатывал и в портретном кинематографе. За дискуссиями о «положительности» героя как-то сам собой исчезал вопрос о том, насколько

изображаемый характер выражает время и противоречия этого времени. Узок был круг изображаемых лиц, страшно далеки они от многообразия действительной социальной жизни.

Неизвестному кино мы обязаны нашим знакомством с Лешим — Александром Ивановичем Николаевым, вот уже пятнадцать лет как удалившимся от людей и живущим в лесу в построенном им самим домишке. А ведь было время, когда он, заведующий отделом агитации и пропаганды горкома, успешно громил вейсманистов-морганистов, «сам не понимая, что это такое, но... мы своего Лысенко в обиду не давали каким-то там австриякам». Два года спустя, повышенный в должности, он отказался изъять покосы у граждан, попавших под очередное постановление. Это обернулось изъятием партбилета у него самого. («После собрания мне в глаза никто не смотрел».) Вскоре постановление отменили, билет вернули. Вторично он потерял его, отправив письмо в ЦК партии о бедственных бытовых условиях молодых рабочих. Его обвинили в неслыханной клевете, сняли с работы. Тогда-то Александр Иванович и удалился в лес, «примкнув к партии зеленых», и теперь защищает его от оборотистых лесников, готовых спилить любое дерево за бутылку («Леший», режиссер Б. Кустов).

Интересно следить по фотографиям, как время меняет внешность. Война, молодой солдат. Открытое лицо, простодушный взгляд. Спокойная готовность быть, как все: если надо — героем, а не повезет... А вот Александр Николаевич — партийный работник. Твердый взгляд из-под черной шляпы: исправный боец с отечественной генетикой. Еще одно фото — незадолго до конца партийной карьеры. Все та же шляпа, но поза, выражение лица уже не застывшие. Даже шляпа сидит чуть криво. Случайность? И вот он сегодняшний — перед камерой. Умудренный взгляд. И опять спокойная готовность, как на войне. Но теперь он сам определяет свою судьбу. «Одни меня называют чокнутым, другие — лешим... Ну, что еще вас интересует, молодой человек?»

Нестреноженная действительность — поразительный драматургический материал для коллективных кинопортретов. Речь идет о собирательном образе разнообразных по характеру социальных групп. От поклонников рока до их кумиров. И те, и другие уходили в музыку, как в убежище. Как ушел в свой лес Александр Иванович Николаев. Популярных лидеров рок-ансамблей обвиняли в политической незрелости, в подверженности западному влиянию, исключали из комсомола. Они бросали институты и лаборатории, устраивались кочегарами или сторожами. И продолжали петь.

В этом мире того, что хотелось бы нам,—
нет!
Мы верим, что в силах его изменить? —
Да!

В картине ленинградского режиссера А. Учителя «Рок» руководитель знаменитого «ДДТ» Ю. Шевчук вспоминает, как его вызывали на проработку, требуя подписать «бумагу»: «Я обязуюсь никогда не петь своих песен... обязуюсь всячески препятствовать их распространению... обязуюсь впредь никогда их не сочинять...» Бумагу Шевчук не подписал.

Политическая незрелость? Но разве он и они не остались верны своим принципам — не играть в те игры, где победа невозможна без лицемерия?

И наши отцы никогда не солгут нам —
Они не умеют лгать...—

саркастически размышляет на сцене Б. Гребенщиков. Эти песни таят взрывоопасную откровенность.

Я ждал это время, и вот это время
пришло.
Те, кто молчал, перестали молчать.

Но, пожалуй, наибольшее впечатление оставляет фильм об иных героях, которых экран старательно обходил на протяжении многих десятилетий. «Пятачок» — картина о миг-

рантах. Не от хорошей жизни покидали они родные места, перебирались в столицу по вербовке и оргнабору (кто просто так), зарабатывая презрительное «лимитчики». Уроженцы тамбовских, рязанских, калужских сел, они давно уже — столичные жители. Но их тянет на родину. И они «возвращаются», собираясь каждую субботу и воскресенье вместе, к своим традициям: пляскам, частушкам, посиделкам.

«Пятачок» — поляна в Измайловском парке.

В чреве огромного города уцелело то, что повсеместно угасло в исконно русской деревне (попробуй пройтись в наши дни по селу с гармошкой — стыда не оберешься). А ведь, казалось бы, невосстановим уже тот уклад — гулянки и сходки, та психология отношений.

«Пятачок» — перекресток судеб. История в лицах. Собрание родственных душ, объединенных общими вкусами, общим праздником, общей памятью. Памятью о том, как встретила их Москва («Приехала, а здесь не прописывают. Что делать? Господи... И карточная система, и поесть нечего, и обратно ехать не на что...»). О том, как тяжело и неустроенно начинали жить («Общежитие было очень холодное — примерзали волосы к стене. И мы родили детей и привязывали к кровати, чтобы не переазили под ширму — туда и сюда»). О том, как вместе прошли через голод, войну, разруху.

«Пятачок» — это место, где друг друга готовы понять с полуслова, а частушки рождаются едва ли не на ходу.

Чего больше в этой картине — иронии или боли, сочувствия или восхищения? Какие колоритные характеры! Сколько природного артистизма и неистребимого жизнелюбия! «Вы знаете, как мы мирно жили? Это в сказке так только можно жить. Вот есть кусок хлеба — мы переделим все. И сейчас мы все равно как родные, как сестры, как братья». «Прошло много лет,— едва ли не теми же словами вспоминают старожилы Игарки («А прошлое кажется сном...»),— а ведь встретишь кого из наших — как будто встретил самого близкого человека». Казалось бы, не было большей драмы, чем та, что им выпала — репрессированные семьи, чужая земля, полусиротское детство — а «народ пел, плясал, танцевал. Самодеятельность везде бушевала».

Очернители белых пятен? Документальные фильмы ужасов? Но отчего же тогда вместо ощущения безысходности мы ловим себя на чувстве изумления перед героями этих лент — людьми, способными вынести больше, чем могут вынести люди.

Это отказ от канонов прежней эстетики

Вы смотрите фильм, приуроченный к 150-летию отечественной железной дороги («Чугунный путь — железное счастье», режиссер А. Карпушев). Вы готовы услышать знакомые панегирики, а вместо этого... «Юбилей — не только аплодисменты, это время подводить итоги и задавать вопросы». Вопросов документалистам не занимать. Почему кирками и лопатами в царской России прокладывали дорог в пять-шесть раз больше, чем с помощью современной техники в наши дни? Почему на их нужды тогда выделялось до половины капитальных вложений, а сегодня лишь два процента. Ведь на них и сегодня ложится девять десятых всех транспортных перевозок. Чтобы привести эти дороги в порядок, необходима сумма втрое меньшая, чем требовалось для поворота рек. Но если губительность последней идеи очевидна, то необходимость первой все еще не осознана. Почему?

Где вы, родимые фильмы-тосты и фильмы-здравицы?

Столкнувшись с нетабуированной реальностью, документальное кино как бы заново учится быть собой. Проходит начальный курс художе-

ственного освоения материала, еще вчера недоступного объективу камеры.

Все чаще появляются фильмы-эксперименты. В документальную ткань привносятся игровые моменты. Из 90 анонимок на героя картины новосибирские сценаристы монтируют текст для «образа» прокурора, роль которого откровенно исполняет актер («Биография для прокурора»). Обращаясь к методу длительных кинонаблюдений, белорусские документалисты дотошно день за днем снимают хронику сельской жизни, не вмешиваясь в ее течение («Наказ»). В полузабытом литературном жанре философического эссе сделан ленинградский фильм о жителях маленького русского городка — «Опыты (Записки провинциала)».

А что такое с позиций традиционной классификации тот же «Рок»? Фильм-концерт? Но уберите из картины размышления героев о жизни и реалии быта, в которых мы их наблюдаем,— концерт останется, а фильма не будет.

Кино вступает в эпоху многоголосия. Все смелее оно обращается к нам устами своих героев. Апелляция к разбуженной перестройкой, горланящей и мятежной реальности несовместима со вчерашними нормативными установками, с монологическим принципом и его окаменевшими атрибутами.

Бог всегда на стороне превосходящей артиллерии,— любил повторять своим генералам Наполеон. Документалисты многие годы предпочитали позицию бога, изображая действительность исключительно с точки зрения победителя. Теперь столь же часто ощущается стремление рассказать нам с экрана о правде истории по сути теми же средствами, какими «государственный» кинематограф десятилетиями ухитрялся ее скрывать. «Государственному фильму», где надмирная истина изрекается, как заведено, свыше, противостоит в «неизвестном», то есть в новом кино новый взгляд — коллективное размышление о судьбах народа и вместе с народом. Особо яркий пример — «Процесс» И. Беляева. Пытаясь — мучительно и трудно,— осознать настоящее, участники ленты вспоминают о прошлом, без понимания которого никакое осознание невозможно. («Нет такого явления, как «было», потому что прошлое — «есть»,— говорил У. Фолкнер.)

Это кино от первого лица

Давно ли считалось: экранная достоверность несовместима с авторской субъективностью. Достоверность измеряется степенью личного сопричастия.

Ничего нет для зрителя убедительней, чем кино от первого лица.

«Высший суд» Герца Франка программен не тем, что последние встречи с героем снимались в камере смертника, куда документалистов не приглашают, да и немногие решились бы в присутствии кинокамеры выслушать человека, стоящего «на пороге». Чтобы снять такой фильм, необходимо найти в себе мужество войти в эту камеру не в качестве наблюдателя.

Да и можно ли вообще понятие «фильм» соотнести с подобного рода реальностью? Имеют ли документалисты право? «Не знаю,— отвечает Франк,— я только чувствую, что этот путь надо было пройти. Пройти нам обоим. Мне не удалось спасти его от физической смерти, но от духовной...»

Духовное обращение героя на протяжении двадцати месяцев в одиночной камере — в немалой степени результат его общения с режиссером. И всякий раз, когда съемочная группа покидает камеру, мы словно бы остаемся наедине со смертником — в четырех блестящих от масляной краски стенах, где даже нет окна — оно забрано окрашенным листом металла с крохотными дырочками (такие дырочки мы делали в детстве в спичечной коробке с жуком). А в

финальном кадре — опустевшая голая камера — ловим себя на чувстве, словно утратили что-то в самих себе.

Предумышленное убийство — тягчайшее преступление. Но и смертная казнь — всегда предумышленное убийство. Она не снимает вины с преступника, она возлагает ее на нас.

Как назвать такую картину? Фильмом-исповедью? Фильмом-протестом? Фильмом-поступком?

Авторское кино — это не обязательно присутствие документалиста в кадре. Во всяком случае оно — не синоним такого присутствия. Увиденная художником-документалистом жизнь уже предстает на экране в двойном измерении — предельно узнаваемой и... неузнаваемой. Даже если это просто чистое кинонаблюдение — без всякого комментария. Когда действительность, что называется, говорит о себе сама. Но отчего-то у одних говорит, тогда как у других... Может быть, как раз художник и наделен талантом увидеть жизнь такою, какова она есть?

...Утром рано приехали старые деревенские женщины в лес («В воскресенье утром»). Повалили несколько здоровенных сосен, обрубили сучья, распилили, погрузили на две подводы. Сожгли ветки. Перекусили немного, выпили, поболтали, позубоскалили. И уехали. Сюжета бесхитростней не придумаешь. Отчего же эта незатейливая кинозарисовка вызывает в зале и взрывы смеха, и какое-то благоговение перед этими бабулями-героинями с их рассказами о житье-бытье. «Мы любви не знали, такое время прожили — не война, так горе»,— говорит одна как о чем-то само собой разумеющемся. «То строилась, то два раза замуж ходила,— подхватывает другая.— А любовь ушла. Постарела, дед у меня такой вот... безопасный».— «Какой ни есть чебурашка, а жить с ним легче, чем самой-то»,— рассудительно добавляет третья. «Вечером, как управишься, телевизор включишь — все о перестройке да перестройке. Пенсионерам, мол, новый дом построили. Ой, думаю, брешете вы подряд. Тут дров тебе никто не подбросит, не то что дом...» Да, о дровах для старых женщин побеспокоиться некому, вот и вкалывают воскресным утром. Разговор идет с прибаутками, с интонациями, не допускающими ни малейшего сердоболия, не позволяющими в героинях увидеть судьбой обиженных. Это они-то — обиженные?

Есть в русских сказках «постоянный эпитет». Если конь — то горячий, если удаль — то молодецкая, если силушка — богатырская. Силушки нашим героиням не занимать. Когда бедуля-бабуля спокойненько взваливает бревно на плечо, в зале возникает веселый ужас. «Как теперь живем, лучше не надо,— говорит одна из бабуль.— Вот только бы начальника такого дождаться, чтобы он нас сравнял хоть малость...» — «А я так скажу: одна только смерть людей сравняет,— заключает другая.— И начальников, и нас. Как выкопают да туда опустят — все и будем там... равноправные».

Есть что-то эпическое или даже былинное в этой ленте украинского режиссера М. Мамедова о деревенских женщинах, которых и время не берет, и судьба не ломает.

И еще одно кинонаблюдение — на этот раз с сатирическим прищуром. Место действия — птицефабрика («Завтра праздник», режиссер С. Буковский). Привычными автоматическими жестами работницы в белых халатах забрасывают кур в металлические контейнеры, а излишне ретивых, не желающих мирится с куриной участью, прижимают крышками. Для них эти живые еще существа ничем не отличаются от длинного движущегося ряда уже ощипанных и подвергшихся на конвейере малопривлекательным процедурам. Но фабрика — не только цеха, но и «культбытсектор». В том числе общежитие, где ретивость тоже не поощряется — того и гляди прихлопнут крышкой. Не со зла. Фабричное общежитие — не дома для жилья, а подсобные

«Онежская быль»

«Возвращение»

«Завтра праздник»

«Кумшагальская история»

помещения для рабочей силы. Что-то вроде контейнеров для людей.

Фильм завершается кадрами праздничной демонстрации: над колонной работников фабрики плывет удивительное сооружение, совмещающее трудовой и политический идеал — вверху ритмично машет фанерными крыльями голубь мира, а под ним вертел, на котором вращается огромная курица из папье-маше. Лишь демонстранты не замечают фарсовой символики этого умопомрачительного витка инженерной мысли.

Подобные ленты не требуют комментариев.

Впрочем, случается, авторы и сами не выдерживают заявленного ими принципа невмешательства.

Это и прямое вторжение в изображаемую действительность...

«Почему в вас гнева нет?» — взрывается вдруг за кадром режиссер Ю. Лысятов («Наказ»), выслушивая очередное покорное объяснение сельского депутата об отказе чиновников разрешить построить в колхозе мемориал в честь павших воинов: «До каких же пор можно смиренно терпеть, товарищ народная власть?»

Не потому ли все чаще публицисты вторгаются в изображаемую действительность, призывая к ответу лиц, непосредственно причастных к сложившейся ситуации? Да вот беда — эти лица вовсе не желают быть призванными. Всеми правдами и неправдами ускользают от взгляда камеры, не предвидя, что само это нежелание отвечать уже характеризует их наилучшим образом.

Так, в заключительных титрах картины «Бестер» (режиссер Б. Грунин) сказано: «В фильме отказались участвовать» — и фамилии нескольких замминистров.

В «Истории одной истории» (режиссер Б. Садыков) любознательный не по-школьному мальчик задает нестандартные вопросы учителям. И что же? Вместо ответа он получает направление к психиатру — на предмет обследования душевного состояния. Но, может быть, ненормален не ученик, а ненормальна школа? И вот на экране мы видим учителей с унифицированной фразеологией — словно перед нами фигуры-призраки с белыми пятнами вместо лиц.

Подобное же ощущение фантасмагоричности охватывает зрителя и на просмотре картины «А что если...» (режиссер О. Лебедев), герои которой — целая группа нестандартных подростков. Они предлагают создать в столице музей Булгакова. С этой идеей, осуществить которую готовы собственными руками, они отправляются за помощью — в сопровождении кинооператора — в райком комсомола. Вероятно, если бы на пороге возник булгаковский Воланд со всей своей свитой, это бы не вызвало большего смятения среди комсомольских лидеров. Повторяется знакомая ситуация — группу останавливают при входе: «На каком основании происходит съемка? Кто старший?» Выясняется, что снимать без разрешения здесь невозможно, тем более что помещение — в аварийной ситуации. Но в аварийном состоянии не столько здание, сколько его хозяева, категорически не привыкшие к общению с теми, чьи интересы призваны представлять.

Попросить интервью у министра? Озадачить вопросом учителя? Предложить своими руками создать музей? Нет и нет. И еще раз — нет! На экране — не анонимные оппоненты. И не переодетые прокуроры. Реальные чиновники в роли самих себя. Так сказать, механика абсурдизма в ее обнаженном виде.

Подобные кадры заставляют вернуться к размышлению о природе образности в документальном кино.

Это метафоры, подсказанные реальностью

Это давний спор. Привносит ли художник образность в необлагороженный материал, одухотворяя его своим вмешательством, или же, напротив, извлекает ее из самой реальности, где она, эта образность, томится, дожидаясь его прихода, как спящая красавица — принца. Одни считают, чем сильнее художник трансформирует жизненные явления, тем сильнее в его произведениях чувствуется искусство. По мнению других, выразительность достигается за счет фиксации и отбора моментов жизни, взятых в их эстетической самоценно-

сти. В первом случае документалисты прибегают к особым методам съемки и монтажа, во втором — к возможностям репортажного кинонаблюдения.

Какие же из доводов справедливее? Какое колесо у велосипеда важнее — переднее или заднее? Дилемма мнимая. Но нельзя не заметить — в периоды наивысшего общественного подъема, когда возрастает интерес к неприкрашенной повседневности («прекрасное — это жизнь»), возможности «самотипизирующейся» действительности особенно велики. «В наши дни жизнь обнажает такие «обобщенные» характеры, что, кажется, сама делает за искусство его работу»,— писал В. Саппак еще в начале 60-х.

Вот почему я не могу согласиться с рецензентом, утверждавшим, что наиболее образное начало в «Легко ли быть молодым?» несут в себе кадры любительской ленты, которую снимает один из героев Подниекса. Метафоричность этих кадров противопоставляется критиком событийным съемкам и аскетичным по кинематографическому решению интервью, реальность в которых предстает «художественно непреобразованной». На мой взгляд, тут все обстоит иначе. Именно расхожая «сюрреалистическая» стилистика любительской ленты информативна уже потому, что отражает смятенное (и даже демонстративно смятенное) мировосприятие молодого героя. В то время как подлинной экспрессией пронизаны аскетично снятые и оттого еще более поразительные исповеди ребят, этих одиноких отшельников при живых родителях. А драматизм уличной сцены, где, поддерживаемый другом, спешит, припадая на обе ноги, к автобусной остановке покалеченный в Афганистане солдат!

«Никакое воображение не придумает вам того, что дает самая обыкновенная заурядная жизнь»,— писал Достоевский.

Бывшие рыбаки на дне бывшего моря вспоминают о недавних уловах, а их дети играют среди заброшенных кораблей и лодок, тоскующих о потерянном море («Компьютерные игры», режиссер А. Сидельников). Вокзальные часы на сибирской станции, которые никогда не ходили. Впрочем, никто и не ждал, что они пойдут. Их водрузили при сдаче вокзала как архитектурное украшение («Зона БАМ. Постоянные жители», режиссер М. Павлов).

Молитва старухи в разрушенной церкви: «Прости нас, господи, что тебя разоряли. Им приказывали, а они разоряли. Они не ведали, что творили... Обезумели мы совсем» («А прошлое кажется сном...», режиссер С. Мирошниченко).

Рассказ перепуганного матроса — из той же картины,— увидавшего, как со дна Енисея на него смотрит мраморный генералиссимус: «Вот лежит и смотрит. У меня всю спину скоробило».

Монолог наркоманки: «Вены сгорают. У меня уже не осталось вен. Мне всего двадцать два года. Но я еще ничего не видела в жизни. Мне нечего даже вспомнить» («Бумеранг», режиссер Ш. Махмудов).

И все же насколько бы ни были выразительны на экране эти проявления жизни, схваченные в момент их внутренней кульминации, в нашей памяти прежде всего остаются фильмы, заставляющие задуматься,— будоражащие, тревожащие, преследующие, не оставляющие в покое.

Кинопублицистика — детонатор общественной мысли.

«А у вас во дворе?» (режиссер В. Кузьмина) — короткая лента об уличных группировках в Казани. Чтобы не быть, «как все», подростки объединяются по своим территориям, образуя кланы. Но если каждая группа стремится утвердить свое отличие от другой, то не терпит никаких отличий внутри себя. Пытаясь отстоять свою независимость от чужих, подросток попадает в еще большую зависимость от своих. Такая группа — оборотная сторона все того же одиночества, где неумолимо торжествуют

законы стаи. Это сообщество бильярдных шаров, где главный враг — тот, кто менее кругл, чем ты. Вступить в подобную группу не так уж трудно, не вступить — опасно, но еще опаснее пытаться ее покинуть. Изменников калечат, а случается, убивают.

Защищая себя, «неохваченные» подростки создают свою антигруппу — «Каскад». Ее участники переписываются с иногородними СБС — союзами борьбы за справедливость (или, «по-другому, борьбы со сволочами»,— комментирует один из героев), изучают каратэ, маршируют по улицам организованными колоннами. Мало-помалу кружок гонимых перерастает в союз гонителей — своего рода лигу общественной нетерпимости.

Заключительный кадр — на танцплощадке угрожающе сходятся и расходятся цепочки подростков в тишине, напоминающей молчание пули в стволе. Еще одна жизненная метафора.

Это новое социальное мышление?

Неизвестное кино позволяет взглянуть на жизнь глазами его героев.

В картине Подниекса мы не только видим наших детей такими, каковы они есть. Их глазами мы видим самих себя.

«Москвичи нас не любили,— признается вчерашняя лимитчица («Пятачок»).— Обзывали нас: «Нюшки вербованные». Я говорю: «Вот ты не Нюшка. Ты в Москве живешь. Почему бы тебе не пойти дом строить с нами вместе? Пошел хоть один москвич? Не пошел. Никто».

«Мы хоть телом торгуем, а вы — своей совестью»,— жестко бросает с экрана ташкентская проститутка («Достоинство», режиссер Ш. Махмудов).

«Единственный позитивный итог войны,— размышляет вчерашний солдат из Афганистана,— возможность задуматься, что же у нас происходит. Я, например, жить дальше так не могу. Потому что я тут хозяин на этой планете и в этой стране» («Возвращение», режиссер Т. Чубакова).

Но кто бы ни был героями киноповествования, эти фильмы — о нас.

Это мы живем в квартале Конд, в вагончиках Кумшагала, в лачугах Медвежьего и в бараках Звездного. Мы смотрим на себя с экрана глазами заключенных, погибших на Беломорканале. Глазами истекающих кровью оленей. Глазами отравленных нами озер и погубленных рек.

Дипломная работа А. Арлаускаса «Прикосновение» — картина по-своему уникальная. Не потому, что ее герои — слепоглухонемые дети — существа в этом мире наиболее обделенные. И не потому, что сценарист, а также главный ее участник, поэт и философ,— тоже слепоглухонемой, чьим творчеством опровергается тезис об обделенности. И даже не потому, что авторы задаются извечным вопросом: из чего возникает душа человека? (Их ответ — из другой души.) Но как быть, если судьбы детей — в руках у чиновника?

Фильм рассказывает о том, что происходит с загорским домом слепоглухонемых. А мы задумываемся — что происходит с нами?

> Насколько слепы мы, способные видеть.
> Насколько глухи мы, способные слышать.
> Насколько немы мы, способные говорить, но предпочитающие молчать.

Неизвестное кино — в своих лучших лентах — возвращает нам зрение, слух и голос. Речь идет об общественном зрении, общественном слухе и общественном голосе.

Возвращает? Да нет же...

Неизвестное кино — неизвестно зрителю

«Папа, а есть ли бог?» — спросила однажды режиссера И. Беляева его маленькая дочка. «А ты как думаешь?» — переспросил озадаченный отец, чтобы выиграть время. «Я ду-

маю,— снисходительно объяснила дочка,— что бога нет. Иначе его бы давно показали по телевизору».

Современный ребенок уверен: не показанное по телевидению — не существует. Ребенок прав. По крайней мере по отношению к документальным фильмам.

Не показанные по телевидению эти фильмы — не существуют.

«Самым сильным средством борьбы с хроникально-документальными фильмами было их неопубликование, удушение в прокате»,— писал Дзига Вертов в 1938 году. Он говорил о непробиваемой «стене аппарата (не съемочного, а бюрократического»). Но какова гарантия, что сегодня, спустя полвека, зритель сможет увидеть талантливую картину, которая ему адресована? Картину, рассчитанную на немедленную общественную реакцию? Гарантии этой нет.

Когда тонул «Титаник», корабельная капелла по приказу капитана играла рэгтайм, чтобы не травмировать ни о чем не подозревающих пассажиров (все музыканты погибли). Сигналы в ту ночь были поданы, лишь когда ситуация стала необратимой. Об этом немало написано. Куда реже упоминается, что одной из причин столкновения с айсбергом было отсутствие на борту прожекторов-искателей. Простые бинокли — и те не предусмотрели на этом непотопляемом чуде света.

Публицистика — дозорная служба общества.

По сути, любой проблемно-публицистический фильм — прожектор-искатель. Но какая польза обществу от выключенных прожекторов?

На всю столицу сегодня приходится лишь один киноэкран для регулярных встреч с такими картинами — в плохоньком зале со скверной проекцией. Но даже декада этих фильмов, проведенная накануне XIX партийной партконференции в кинозалах «Россия» и «Октябрь», не исправила положения. Непродуманная система показа (без учета интересов аудитории) — принцип внепрограммной демонстрации ежедневно меняющихся картин. Отсутствие всякой рекламы, позволяющей зрителю не растеряться в потоке незнакомых ему названий. Да и как он мог о них услышать, если каждый выпуск недавно созданного рекламно-справочного издания о неигровом кино («Кадр») стоит огромных усилий и не распространяется даже в кинотеатрах? В то время как главный экран страны — телевидение — удостаивает эти фильмы вниманием лишь от случая к случаю, а многих из них вообще не имеет из-за нерасторопности Госкино.

В последние месяцы наметились сдвиги. Появились новые телерубрики — «Актуальный объектив» и «Ракурс». Но и за ними пока что не чувствуется серьезной программной политики.

Оказалось, что фильмы можно показывать так, чтобы их не видели.

Это фильмы, чьи премьеры отсрочены на многие месяцы или годы. Это фильмы, которые демонстрируются по телевидению в 8 утра или в часы наибольшего зрительского отлива. Это фильмы, которые блокируются параллельной демонстрацией популярных рубрик.

«Удушение в прокате», «Телефильтр», «Фильмы для выключенного телевизора» — вот типичные заголовки в нынешней прессе.

Но документальный экран воздействует на аудиторию не только тем, что показывает, но и тем, чего не показывает. Вот почему каждый случай отмены в эфире публицистического произведения (от «Архангельского мужика» до «Неперсонального дела») вызывает такой непредвиденный для телесотрудников общественный резонанс. Каждый публично отозванный фильм о борьбе с бюрократией в восприятии зрителя означает победу бюрократизма.

«Почему наше документальное киноискусство не принадлежит народу?» — таким меморандумом завершилась прошлогодняя конференция документалистов в Дубултах.

Действительно, почему?

Разборы и размышления

В. Кузьмищев

Под музыку Вивальди

Профессор напросился поездить с нами, журналистами, по Северу. Решил, видно, сопоставить с действительностью свои исследования. В пять утра при погоде довольно свежей (минус тридцать с ветерком) переминались мы с ним с ноги на ногу в железнодорожном тупичке в ожидании рабочего поезда, чтобы переехать из одного нефтяного города в другой. Наконец появился этот долгожданный «бичевоз» — так здесь эти поезда называют.

— За мной,— сказал профессор и ринулся в вагон постигать жизнь. Но вагон оказался совершенно пустым, и (фантастика!) проводница предложила нам черный кофе.

— Ну вот,— сказал профессор, согревшийся и внутренне расслабившийся до той степени, чтобы вновь ощутить себя учителем.— Все-то вы о проблемах пишете, вам глобалистику подавай, а здесь простой человек, проводница, а сколько чуткости и доброты, и ведь судьба у нее интереснейшая — уверен. Никаких возражений, сейчас я ее позову, сами увидите...

Пришла проводница и охотно рассказала про свою судьбу. Профессор просто расцвел: «Вот видите, что я говорил! Что же вы не записывали?»

— А зачем? Обычный лагерный фольклор. Здесь есть обязательные места. Например, жуткая любовь с дочерью прокурора (жен ю, сыном, самим прокурором), возможны варианты — у проводницы была жуткая любовь с «главным опером Киева». А за кофе лучше заплатить...

— Кем бы она ни была, но так обидеть человека!

Через час очень повеселевшая проводница предложила нам спеть свою судьбу и намекнула, что кофе нынче дорог...

Почему я вспомнил этот случай на просмотре фильма «Буду защищаться сам», где действительность запуталась в сетях красивых слов и некрасивых поступков? Потому что с первых же кадров угадал в главном герое человека «оттуда». Эта настырная, липкая псевдоискренность, этот обжигающий взгляд в упор, агрессивная философия невежды, уверенного, что его «я» скрыто в каждом. Ну и что? Нелепо же спорить с ним по поводу того, что «пирог разделили несправедливо».

Возможно, что лет двадцать назад и не стоило бы спорить. Но сейчас у него аргументов прибавилось, сама жизнь их подбросила. Рассуждения о «дележке пирога» давно уже миновали границы лагерного майдана и вышли на отечественные просторы. И пусть слова другие, но куда у более широкого круга населения та же логика рассуждений. Она не выходит из материальной сферы, не касается нравственности, даже простейшие десять заповедей остаются в забвении. Так что этот фильм — вовремя прозвучавший сигнал тревоги. Чтобы был шок, чтобы остановиться, чтобы задуматься...

«Буду защищаться сам»

Художественный руководитель *А. Каневский*. Автор сценария *А. Самойлова*. Режиссер *В. Тюлькин*. «Казахфильм», 1987.

«Буду защищаться сам»

В кадрах — допросы в кабинете следователя, тюремные переходы, большие детские глаза, динамистка с профилем мадонны, жирные лица мясников, фарцовщиков и деляг, истеричная откровенность подсудимых, акробатические стойки главного героя — в прямом и переносном смысле и как фон — полотна Брейгеля и старинная музыка.

Конечно же, не случайно ввели их в современность. Они — ключ к разгадке этого фильма, к раскрытию темы. Ибо сам по себе фильм никаких выводов не делает. Стилистика его похожа не телевизионные молодежные передачи, только вместо песен или клипов для разрядки здесь фрагменты из Брейгеля под старый клавесин. Думайте сами, решайте сами — ну что ж, попробуем...

Пора все-таки рассказать, о чем там идет речь. Итак, в городе Алма-Ате, где, похоже, все современные противоречия достигли пика, действовала долго и удачно группа рэкетеров под маской (вот оно — средневековье) робингудов. Шантажом и угрозами они изымали деньги у тех, кто нажил их нечестным путем. Они, «борцы за справедливость», прежде чем свой рэкет развернуть, убеждались, что избранная жертва — личность глубоко аморальная.

Особенно умилительна история с платочком. Тут бы и Федор Михайлович Достоевский за записную книжку, наверное, схватился бы. Ах, какой прием, что-то такое в нем мелькает из первых детских обид по поводу несовершенства разноцветного мира, и сырой туман ползет с петербургских бульваров, где потерян платочек с завязанными в нем последними медяками — на хлеб бедным деткам. Вообще где-то за кадром предполагается старушка процентщица. Не уверен, что рэкетеры Достоевского имели в виду, но тут уже наше национальное — давить до боли на слезные железы или на другие нервные центры, чтобы сознание — наизнанку. А, гори оно все огнем, ты прав, душа моя, по самому большому человеческому и христианскому счету.

Так вот, платочек своему будущему клиенту они подбрасывали по пути его следования. Беленький такой платочек с завязанной в нем мелочью. Ну кто такие платочки носит? — либо бабушка с тридцати-

рублевой пенсией, либо первоклассник, который копит деньги на карманный фонарик. И этот сквалыга, душа из него вон, платочек толстыми сальными пальцами сграбастал и сразу в другую сторону пошел. А рядом — стол находок. «Мы специально в таком месте подбрасывали. Извините, граждане судьи, душа горит...»

А другой, вы посмотрите на него, он же на горе людском наживался. Там, в Тянь-Шане, альпинисты погибли, так он семь гробов заказал, набил их черной смородиной. По дороге кордоны, а он им некролог, в газете напечатанный, показывает и на гробы печально кивает.

Видите как: достойны мести и не достойны жалости те люди, в чье поле зрения в один далеко не прекрасный момент попадала (якобы случайно) полноватая брюнетка с нежной рассеянностью в чуть косящем взгляде.

И ни один из них не прошел мимо. Какая режиссура, как они, охотники за душами и кошельками, изучили свою клиентуру! А может быть, не их, а себя? Ибо не жажда мести, не социальный протест, ни прочая мишура из слов, а элементарная зависть к тем, кто прежде них ухватил жирный кусок, точнее рассчитал место в толпе рвущихся к деньгам, двигала ими. Они сами из этой толпы, они знают ее законы. По этим законам лакейская ненависть к тем, кого они обслуживают, находит выход в «красивой жизни», когда много шампанского и женщины кокетливо покорны. Тогда и ненависть, что подкатывает к горлу, временно отступает.

Итак, сюжет «робингудам» был известен заранее. Жертва клюнет на эффектную приманку, состоится знакомство, последует приглашение выпить шампанского (прокатиться в машине), и в самый желанный миг что-то вдруг случается с прекрасной незнакомкой, разглядевшей в нем (клиенте) нечто особое, о чем он сам догадывается смутно, но безусловно привлекательное. И вдруг рушится красивый загул, мадонна оказывается «своей» — продавщицей, буфетчицей, вздорной истеричной бабой. И кричит так, что клиент впадает в предшоковое состояние. А потом в слепящем свете фар вырисовывается смутно человек в милицейской фуражке, с праведным гневом в глазах и в сопровождении «оперативников». Те иногда даже гнева не могли сдержать и легкими ударами (ногой в ключицу — пригодилась акробатика) забивали клиента в угол, в ослепительную, как молния, тоску — ведь столько держался, а на чем погорел и сколько дадут? Это ему скажут и предложат откупиться. А через неделю придет к той самой полноватой брюнетке крепко сбитый человек (вдохновитель и организатор), привычно отсчитает ее долю за спектакль...

Вот, собственно, и вся история. «Вот и все, что было», «Думайте сами, решайте сами» — современные песенки. При чем же здесь Брейгель и клавесин? Впрочем, кажется, клавесины дожили до того времени, когда сухой, аккуратный и педантичный человек вдруг сказал нечто неожиданно поэтическое: «В мире есть две вещи, изумляющие тем больше, чем больше о них думаешь, это — небо, полное звезд, и моральный закон внутри нас».

Вот такая преднамеренная путаница. Ничто на первый взгляд не противопоставили идеологии рэкетеров авторы фильма. Но Брейгель? Его называли «Мужицким». В картинах его фигуры будто прижаты к земле, а взгляд Брейгеля — с высоты птичьего полета. И с этой высоты видно художнику, что простой и грубый мир приземлен и приплюснут, что люди в этом мире разобщены и больны одиночеством. Объединяет людей только небо над головой, но они его не видят. Его видел Брейгель, его видел Кант. А без этого взгляда вверх не будет и того морального закона внутри нас.

Таков, осмелюсь предположить, замысел.

Хотя, если опуститься на грешную землю, то вряд ли мы найдем в залах кинохроники много знатоков Канта и голландской живописи, способных разглядеть знак беды в старинных полотнах. Но если человек задает вопрос: «зачем это?» — уже хорошо.

Давайте попробуем отбросить высокий символ. И выйдет, что нет среди персонажей ни правых, ни виноватых. Даже овчарка, которой пугали «клиентов», арестованная и посаженная в одиночку, безусловно виновата не больше, чем милицейская фуражка, которой тоже пугали. Сидят за решеткой «робингуды», но и против «клиентов» возбуждены уголовные дела... Значит, не так уж неправы рэкетеры?

Случилось, что в один день я посмотрел этот фильм и «Гамлета» в Театре имени Ленинского комсомола. Не претендуя на роль театрального критика, я только одну мысль в новой трактовке, пожалуй, усмотрел — снизить звездный потолок великой трагедии.

Гамлет играет в футбол и, надо полагать, по этой причине стал как-то ближе спартаковским болельщикам. Розенкранц с Гильденстерном бьют принца Датского ногами, и становится вполне понятно, почему он отправил на тот свет бывших корешей. Лаэрт с Клавдием вусмерть надрались в бане, после чего Лаэрт ступил на преступный путь. У Гертруды при одном виде портрета Клавдия возникает состояние близкое к оргазму. Ясно, что от таких психов каких-то слов и действий, недоступных широкой нечитающей аудитории, ждать нечего.

К чему я все это рассказываю? Да к тому, что Гамлет в новой постановке и фильм «Буду защищаться сам», лишись он Брейгеля, свели бы борьбу добра и зла к бухгалтерским расчетам: кто — кого и за что. Как результат нравственные категории размыты, приспособлены под уровень мышления большинства, потерявшего веру. Прекрасна почва, чтобы паразитировать и наживаться на безверии аферистам, мошенникам, подонкам. Как говорил принц Датский: «...добродетель в этот жирный век должна просить прощенья у порока».

У этой реки есть истоки. Раз мне не видна дорога к храму, раз мы попали в тупик, где на стене панельного дома написано «Спартак — чемпион» и «хэви-металл», то давайте каяться, оправдываться. Реанимируем рассуждения о том, как плохо на нас повлияло татаро-монгольское нашествие, что мы и не европейцы даже, а нечто переходное от Азии к Европе и потому духовность у нас высокая — европейская, а лень — азиатская; что железные шпоры нужны были каждые двести лет, чтобы догнать Европу, да и то не по уровню экономики и народного просвещения, а по части вооружения и внешнего лоска небольшой группы образованных людей; давайте, коленопреклоненные, поговорим об инертности русского народа, которому якобы безразличны парламентские свободы, а нужен гарантированный горшок щей; о том, что бюрократическая система требовала не личностей, а послушных исполнителей, убивала чувство гражданского долга. Да как после этого не войти в положение «обманутых и несчастных!» Давай, родной, неси, вымогай, бей, мы сами тебя довели до такого состояния...

И в содержании фильма все это прямо трансформируется. Можно, например, доказать, что не так уж плох тот «клиент», что в гробах смородину перевозил, что к этому его вынудила несовершенная система закупки фруктов, ягод и овощей у населения; что мясник просто вынужден воровать и становиться со временем законченным жуликом...

Принесем же покаяние развращенным!

Тут я не знаменитый фильм хочу уколоть исподтишка. Он, собственно, здесь ни при чем, ибо покаянное битие себя в грудь в общем-то традиционно и началось не сейчас. Какой большой соблазн углубиться в эту мысль, вспомнить «Вехи» Бердяева, Струева, Франка и остальных, порас-

суждать, благо сейчас это можно, насколько они оказались правы и что угадали. Но не слишком ли далеко мы уйдем от фильма безусловно интересного, яркого, но все же изначально не претендующего на решение вселенских проблем? К тому же достаточно неизвестного не по своей вине.

И вот ведь что не дает мне покоя. Чиванин — главарь рэкетеров — отказался от адвокатов, защищался сам. Отсюда и название фильма. Вышло у него это неплохо. Он сам себя за волосы почти вытащил из трясины. Но был в фильме эпизод, когда Чиванин на несколько секунд утратил самоконтроль и превратился в болванчика, извергающего слова. И этого было достаточно, чтобы разглядеть нервный косой чубчик, падающий на глаза фанатика. Так фюреры и рождались — зло оправдывали борьбой за социальную справедливость.

Но так уж русский человек плохо организован, что если враг наш только повиниться задумал, мы его уж и обнять готовы. Что тут скрывать, все-таки этим борцам сочувствуешь. Разумом постигаешь, что страшна преступная агрессия невежества, что оно глядит на тебя со своих сыто-пьяных, коврово-хрустальных и прочих скучных высот со снисходительным презрением, но слышишь его лепет про то, как мечтал о будущем сына, и сочувствуешь. А вот не надо бы. Они нас жалеть не станут.

Но, кажется, авторы фильма все-таки правы в своей беспристрастности... Нужен шок, чтобы заставить задуматься, поднять взгляд от спины идущего впереди к звездному небу... В похвалу авторам вспомним: нужна смелость, чтобы показать жизнь без прикрас, вера в свои силы, чтобы беспристрастно говорить о слабостях.

ПРИЗЫ I ВСЕСОЮЗНОГО ФЕСТИВАЛЯ НЕИГРОВОГО КИНО (Свердловск)

Главный приз — «Высший суд», режиссер Г. Франк (Рижская киностудия).
Полнометражные картины. Первый приз — «Черный квадрат», режиссер И. Пастернак (ЦСДФ). Второй приз — «Старая трава», режиссер В. Соломин (Новосибирское ТВ).
Короткометражные картины. Первый приз — «Конд», режиссер А. Хачатрян («Арменфильм»). Второй приз — «В воскресенье рано...», режиссер М. Мамедов («Укркинохроника»).
Специальные призы жюри: полнометражному фильму «Острова», режиссер Р. Геворкянц («Арменфильм»), за высокохудожественное выражение болей и тревог в судьбах народа и общества; короткометражному фильму «Прикосновение», режиссер А. Арлаускас (Учебная студия ВГИК), за трагическое киноповествование, предъявившее счет нашей совести; короткометражному фильму «Леший. Исповедь пожилого человека», режиссер Б. Кустов (Свердловская киностудия), за яркое воплощение лучших традиций свердловской школы кинопублицистики.
Специальный приз оргкомитета фестиваля фильму «Театр времен перестройки и гласности», режиссер А. Рудерман («Беларусьфильм»), за непримиримость в отстаивании идей перестройки.
Призы жюри критики: Главный приз — фильму «Мария», режиссер А. Сокуров (ЛСДФ). Специальный приз за создание документального портрета народа в час испытаний фильму «Театральная площадь», режиссер Г. Арутюнян («Арменфильм»). Специальный приз за мужество смеяться над силами торможения времен перестройки и гласности фильму «Театр времен перестройки и гласности».
Приз и диплом Свердловского клуба неигрового кино — фильму «Леший. Исповедь пожилого человека» за глубокое раскрытие образа современника.
Приз и диплом Свердловского завода по обработке цветных металлов, спонсора фестиваля — фильму «Мария».
Решением жюри критиков десять фильмов были признаны лучшими на фестивале: «Мария», «Старая трава», «Конд», «Высший суд», «Леший. Исповедь пожилого человека», «В воскресенье рано...», «Помогите нам жить», режиссер М. Мююр («Таллинфильм»), «А прошлое кажется сном», режиссер С. Мирошниченко(Свердловская киностудия); «Завтра праздник», режиссер С. Буковский («Укркинохроника»); «Сердолик», режиссер С. Молланиязов («Туркменфильм»).

Разборы и размышления

Татьяна Москвина

За миллиард лет до конца кинематографа

Фильмы режиссера Александра Сокурова вызывают большой интерес и порой противоположные оценки критиков, зрителей. Наш журнал подробно писал о его работах (см. «Искусство кино», 1987, № 8,9). Публикуя статью Т. Москвиной о новой картине Сокурова «Дни затмения», редакция предполагает продолжить разговор о фильме.

К тому очевидному факту, что от их повести «За миллиард лет до конца света» в сценарии Ю. Арабова и фильме А. Сокурова «Дни затмения» остались без изменения лишь имена главных героев, братья Стругацкие отнеслись совершенно спокойно. Так сказал об этом сам режиссер в интервью, опубликованном в еженедельнике «Неделя» (1988, № 23). И мне понятно мудрое спокойствие людей, открывших закон Гомеостатического мироздания.

Более того, я в этот закон верю, а потому слова А. Сокурова «никогда мне не работалось так свободно, как сейчас», сказанные в том же интервью, воспринимаю с радостью за режиссера и за все увеличивающееся количество свободных людей во всех сферах деятельности, но и с подозрением — не было Давления, значит, не было и открытия, по инерции обаятельной логики Стругацких думаю я.

Наверное, позволительно обратиться к повести — без цели сравнения, исключительно как к источнику вдохновения режиссера. Источнику загадочному, поскольку нет ничего более несопоставимого, чем ясная, разумная, логичная, всегда занятная, всегда остроумная проза Стругацких и фильм «Дни затмения». Если и относить Стругацких к «литературебис», то эту литературу стоит признать тогда благороднейшей из литератур. Ее моральный миропорядок незыблем. Это царство чистой игры ума и воображения, никогда не заглядывающих в бездну или, точнее, находящих и для бездны увлекательные объяснения.

Фантастические приключения героя повести Малянова и его друзей вызваны интеллектуальными занятиями, которые могут что-то существенное открыть человечеству; сделать его более могучим — а Гомеостатическое мироздание заинтересовано в существующем балансе сил. Начинается Давление, принимающее

«Дни затмения» (по мотивам повести А. Стругацкого и Б. Стругацкого «За миллиард лет до конца света»)

Сценарий *Ю. Арабова* при участии *А. Стругацкого, Б. Стругацкого, П. Кадочникова*. Постановка *А. Сокурова*. Оператор *С. Юриздицкий*. Художник *Е. Амшинская*. Композитор *Ю. Ханин*. Звукооператор *В. Персов*. «Ленфильм», 1988.

самые причудливые формы — от простецкого гриппа, пожара, посылки с деликатесами и внезапно явившейся красотки до сотрудников безопасности, подозревающих невинного ученого в убийстве, и обыкновенного инопланетянина... Что угодно — только бы отвлечь, отогнать человека от умственной работы, угрожающей Гомеостатическому мирозданию.

Понятно, что сама идея Давления на интеллект не случайно посетила наших писателей именно в семидесятые годы. Не случайна и тональность финала — все сдались, не выдержав Давления, лишь один Вечеровский собирается уехать далеко, на Памир, чтобы там попытаться продолжить работу. Однако свои непосредственные печальные ощущения Стругацкие претворили в остроумную литературу. Когда А. Сокуров прочел повесть Стругацких, она напомнила ему город его детства, «где-то в подсознании вызвала воспоминание о том особенном мире, где жили люди разных национальностей, но где существовал полный культурный вакуум, способный повергнуть в отчаяние даже весьма непритязательного человека». В этот город и отправилась съемочная группа.

Думаю, многие любители кино отнесутся к фильму Сокурова сочувственно. По одной-единственной причине: это не средний советский фильм, то самое «кино без кино», что полностью разгромил теоретически М. Ямпольский («Искусство кино», 1988, № 6). Исследователь предупредил наш кинематограф: «Кино — это не только герой, сюжет и конфликт, перенесенные на пленку... это — движение света, пространство, акустическая среда, лицо и тело на экране». И вот как раз все перечисленные превосходные ингредиенты есть в «Днях затмения»: и движение света и цвета, и пространство, и акустическая среда, и лицо и тело на экране, и, стало быть, это именно «кино с кино». А счастья нет...

Хорошо представляю себе, как об этом фильме напишут иные журналисты в газетах: вышел трудный, сложный, философский фильм, поднимающий трудные проблемы нашей сложной жизни, и это прекрасно, ибо кинематограф должен быть разным. Не ведаю, что делали бы те, кто упорно поддерживает дряхлую антиномию «трудного интеллектуального» и «простого народного», без Сокурова. Только его фильмы — во всяком случае, по РСФСР — обладают всеми «родовыми» признаками «сложного» кино (не буду использовать слово «интеллектуальный», поскольку все вообще кино делается интеллектом, а не поджелудочной железой, другое дело, каков этот интеллект, сколько его вложено и какие задачи он решает). Не зря ретроград Говорухин в своих заметках, издеваясь над «элитарным» кино, сослался именно на «Скорбное бесчувствие» — больше ссылаться было решительно не на что. Вакантное место режиссера — творца трудных философских фильмов занято, а штатная единица, видимо, только одна.

Конечно, хотелось бы, чтобы авторского кино было побольше, тогда, наверное, склонность кинорежиссеров к чтению умственных книг не влекла бы за собой так фатально зевоту у зрителя, воспринимающего их произведения. Сейчас же многие стремятся все-таки уберечь единственного режиссера, смело рассказывающего нам о своем подсознании, от грубостей, вроде использования в критическом обиходе слов «скука» и «скучный», хотя они, бывает, точно характеризуют естественную реакцию живого организма на трудное философское кино.

Трудность «Дням затмения» принесла довольно простая операция: оставив некоторые следы Давления на героя (внезапная посылка, вторжение посторонних, самоубийство соседа), режиссер вынул разумный логический стержень, на котором держалась повесть, и происходящее осталось без объяснений. Если, например, из фразы «режиссер А. Сокуров недавно

снял двухсерийный фильм «Дни затмения» по сценарию Ю. Арабова» убрать главные слова, получится: «А. недавно затмения Ю.» — фраза, конечно, куда более изысканная, загадочная, даже мистическая.

Отказ от простейшей логики может быть плодотворен только тогда, когда он делается во имя иной, художественной логики. Она, очевидно, должна быть в том противостоянии героя и среды, что проходит по всему фильму от начала до конца. Структура фильма напоминает островки (эпизоды с участием героя), плавающие в огромной кашеобразной среде. Какова эта среда, каков герой?

Годом раньше мы увидели «Перемену участи» К. Муратовой. «Перемена участи» так же, как «Дни затмения», снята без Давления и обладает свойством, о котором сама Муратова на премьере фильма в Ленинградском Доме кинематографистов выразилась так: «Не ищите в картине шифра, социальных аллегорий, мне давно хотелось снять такое... вообще художественное кино» (цитирую по памяти). Интересное понятие — «вообще художественное кино». К нему мы еще вернемся, а пока отмечу, что поиски художественности привели и Муратову, и Сокурова к метафорическому «Востоку», окружающему героев и противостоящему им — однако с разным, по-моему, результатом.

По видимости, «Восток» из «Перемены участи» — грубый, грязный, наглый, жадный, размалеванный, абсолютно немудрый и нетаинственный «Восток» — противостоит цивилизованным культурным белым людям, решающим вопросы любви и чести. Но, по сути, он прост и наивен, этот «Восток», и никакой особой угрозы в нем нет, так, аляповатое пятно в популярной механике бытия. Куда страшнее героиня фильма, Мария, поскольку мерзость ее душевной природы прикрыта вдохновенно-истерическими мечтаниями, таинственными взглядами и вздохами, мнимой утонченной сложностью. Свою реплику в споре о «вечно женственном» Муратова сделала с полной мерой горького ехидства. Ее Мария (Н. Лебле) — это анти-«раба любви», извечная женская симуляция духовной жизни, симуляция, маскирующая простые цепкие инстинкты. Подобная симуляция находится в прямой связи с культурой и цивилизацией — она тоже, на свой лад, их высшее достижение. Так что «Восток», извлекающий из участи Марии толику денег, кажется в сравнении с нею малым ребенком. И тут обман, и там обман, но в одном случае — простецкая корысть, в другом — пируэты мнимой утонченности, прикрывающие дрянную, преступную суть.

Антитеза «Восток» — «белый культурный человек» решена «Переменой участи» вряд ли в пользу последнего.

Антитеза «Восток» — герой (русский советский юноша) затеяна у Сокурова явно в пользу героя.

«Дни затмения» снабжены рядом намеков-символов, которые, наверное, должны сделать сокуровский «Восток» не просто чужой, непонятной средой, местным колоритом. Здесь дети едят булавки, причем рентген ничего не показывает; здесь за героем следит страшноглазый варан по кличке Иосиф, а в комнату вползает змей, тот, что соблазнил Еву. Заметим, что эти характеристики словесные — важный момент в сокуровской поэтике. Не расскажи нам герой про ребенка, не поименуй он точно варана (ведь Иосиф вряд ли произвольное имя для хищного гада; знаем мы, кто у нас Иосиф), не уточни при виде змея, что «такая тварь и соблазнила Еву»,— вся эта компания так бы и осталась пятном местного колорита. Поскольку сами по себе — невинное дитя, варан, полюбившийся многим по фильму «Жизнь на земле», и цирковой удав — никакой особой изобразительной символической силой не обладают.

«Восток» Сокурова никак не тянет на инфернально-многозначительную метафору, которая, судя по иным штрихам, замышлялась. Сбивая густую интернациональную стихию, ре-

жиссер использует в звуковом мире фильма туркменскую, армянскую, азербайджанскую, бурятскую речь, что производит впечатление легендарного «гур-гур» (словосочетание, к которому обращаются актеры, создавая шум толпы). Этот «гур-гур» плотно облепляет героя, но никак не убеждает, что змéю, соблазнившему Еву, тутто самое и раздолье в этой стихии и что она недовольна баптистами и адвентистами из пишущей машинки героя.

Семь последних слов я еще разъясню, сейчас же время вспомнить, что воюют не числом, а уменьем; создавая свой «Восток», Сокуров, по-моему, применил именно число, количество. В фильм втиснута масса типажей, микросценок, образов — вместо, может быть, одного-единственного, который бы и врезался в память навсегда, сконцентрировав всю суть этого «Востока». Конечно, тягостное впечатление производят типы из туркменской психиатрической больницы, обильно показанные в фильме, но, думаю, типы из психиатрической больницы г. Горького, откуда родом герой фильма, тоже не поселили бы в душе отрадного чувства. Я лично предпочитаю скрипку домбре, однако, глядя на зачем-то вставленный в картину конкурс национальной музыки, не нахожу в уме никаких сложных философских ассоциаций, а думаю в духе восточно-созерцательной констатации факта: «а вот конкурс национальной музыки». Да, бедно, грязно — но это не больше, чем среда, клочковатая декорация, из-за которой странно было бы сходить с ума или стреляться.

Мое отношение к этой среде, судя по всему, где-то совпадает с отношением героя. Помните, режиссер говорил о культурном вакууме, способном повергнуть в отчаяние, об ужасном мире — а в герои выбрал иного человека, мирно уживающегося со средой, не обращающего внимания на ее странности, спокойно реагирующего, то есть буквально никак не реагирующего на ее нелепости; для него все равно, где жить, главное — закончить работу. Форма работы проста: стучать на машинке, непременном атрибуте умственной деятельности, столь же убедительном, как извечные мигающие лампочки и коридоры, полные приборов, которые нам демонстрируют в документальных фильмах из жизни ученых — для вящего трепета профанов. Всякую свободную минуту Малянов, ни секунды ни размышляя, бросается на ней печатать и делает это в хорошем темпе. Суть работы герой отрывочно излагает в разговоре с другом и сестрой: по его наблюдениям, в семьях баптистов и адвентистов заболеваемость в пять раз меньше, чем в обычных (атеистических? мусульманских?). Соседу Снеговому он называет точную тему работы: «ювенильная гипертония в старообрядческих семьях». Хотя не ясно, отчего не повезло правоверным православным, не сектантам и не раскольникам, смысл открытия Д. Малянова ошеломляюще оригинален: оказывается, верить в Иисуса Христа полезно для здоровья.

Если бы эта бескрылая прагматическая пошлость была действительно смыслообразующей фильма, уровень его философствования можно было бы смело признать очень близким нулю. Но, несмотря на то, что мальчик-ангел, слетевший к герою, читая его труды, в скорбном сочувствии поникает головой, а мертвый Снеговой в день затмения предупреждает Малянова об опасности выхода «за круг», две-три фразы, скоренько проговоренные и ничем не подкрепленные, ни одним жизнерадостным баптистом, лишенным гипертонии, быстро улетучиваются из сознания.

Пожалуй, ни форма работы, ни суть ее не занимают режиссера, восхищенного героем. Тут главное — он сам, русский советский молодой человек, несколько приземистый, но с хорошо развитой мускулатурой, выгоревшими прядями волос, падающими на лицо, с рассеянной полуулыбкой юноши, который сам не знает, чего он хочет. Судя по классному кульбиту с подоконника, который Малянов исполняет

во время затмения, он отлично смотрелся бы на футбольном поле или играющим в мяч на берегу моря — за пишущей машинкой ему куда менее вольготно.

Лицо Малянова (А. Ананишнов) производит впечатление давнего и прочного знакомства. Потому что именно такое лицо глядело и глядит на нас со всех агитплакатов вроде «Слава труду», «Счастье каждого — забота всех», «Советский спорт — самый массовый в мире» и т. п. Оно, это лицо, не оставляет никаких сомнений в своей национальной и госу-

«Дни затмения».

Сестра Малянова — И. Соколова, Малянов — А. Ананишнов

Малянов — А. Ананишнов, Мальчик — Сережа Крылов

Малянов — А. Ананишнов, Снеговой — В. Заманский

дарственной принадлежности, но не имеет и тени духовной значительности. Поэтому когда в одной из сцен фильма Малянов крутит радиоприемник, а оттуда звучит речь Л. И. Брежнева на съезде комсомола, это не выглядит ироническим контрапунктом. Малянов отлично вписывается в параметры этой речи: он тот самый советский юноша, преданный труду, преодолевающий препятствия, о благе которого печется незабвенный Леонид Ильич.

Режиссер, очевидно, считает, что зритель еще, может быть, не совсем готов к восприятию киноцентричного кино, а потому всюду добавляет логос — для убедительности. Так, дважды Малянову говорят, что он красивый — сестра и мальчик-ангел (ему Малянов самокритично отвечает: «А ты наблюдательный»). Друг Вечеровский сверх того утверждает, что у Малянова «на лбу печать». Герой опять-таки этого не отрицает, добавляя, что у самоубившегося Снегового она тоже была. Поскольку В. Заманского (Снеговой) я успела разглядеть только в морге, и на лбу у него уже не было печати, происхождение печати остается загадкой. Мне показалось, что лицо Э. Умарова (Вечеровский) — лицо молодого татарского князя — более значительно, чем у Малянова и Снегового. К тому же в фильме есть еще эпизодический персонаж, который может с бóльшим правом претендовать на ношение печати — шофер Снегового, в ответ на реплику хозяина «И зачем все это?» — разражающийся тирадой по-латыни...

Все это, однако, вряд ли спроста и являет собою какие-то клочки если не философии, так некоторого мнения о мире.

Надо думать, Сокуров понимал, к каким «черным язвам» прикасается, выводя в качестве героя русского человека, а в качестве враждебной, чуждой ему среды — интернациональную стихию. Наверное, для того чтобы отвести от себя возможные страшные подозрения, авторы фильма рядом с Маляновым поместили татарина Вечеровского, снабдив героя пространной новеллой о его родителях — крымских татарах и поволжских немцах. Крупно, явно подтверждено полное сочувствие пострадавшим от переселения народам. Кроме того, Малянов хоть и русский человек с печатью на лбу, но человек какого-то иного, как можно догадаться,— высшего сознания. Ему все равно, где жить, он спокойно воспринимает окружающее, он оказывается прочнее своего друга Вечеровского из-за отсутствия слишком национального в сознании — слишком национальное изгоняет Вечеровского из города (Давление на него показано уж совсем невнятно), а Малянов остается победителем.

Однако, по моему мнению, «сверхнациональное» сознание вовсе не есть нечто высшее и лучшее в сравнении с национальным. Если признать ценностью человеческую индивидуальность, то точно такой же ценностью следует признать индивидуальность той или иной человеческой общности, то есть национальное.

Действительно, одно время собирались «в мире без Россий, без Латвий, жить единым человечьим общежитьем». Только по видимости слова В. Маяковского напоминают знаменитое пушкинское «когда народы, распри позабыв, в великую семью соединятся». У Пушкина народы забудут распри, а не то, что они народы, да и семья — все-таки не общежитие. Жизнь опровергла «без Россий, без Латвий» — опровергла потому, что она, в отличие от агрессивных и весьма заносчивых форм интеллекта, знает толк в ценности рода и вида.

Если в национальном видеть только частное, ограниченное, узкое, отклоняющееся от абстрактного эталона, то и человеческая индивидуальность потеряет свое почетное место в иерархии ценностей.

Не оттого ли в «Днях затмения» человек так эмоционально беден, так неинтересен, так духовно незначителен и в выразительности своей сильно уступает тому же варану?

Если в кино удачно играют непрофессиональные актеры, это, как я думаю, означает только то, что режиссер увидел нужный ему тип одаренности (пусть и в очень ограниченном диапазоне) в человеке, специально актерской деятельностью не занимающемся, а не то, что можно взять кого угодно и силой своего гения преобразить. Правда, те задачи, которые ставит режиссер Умарову и Ананишнову, выполнить, наверное, не столь уж трудно, главное — сохраняя сосредоточенное, серьезное, философское лицо, говорить тихим, ровным голосом, не проявляя никаких эмоций. Такому поведению и объяснение есть в предлагаемых обстоятельствах фильма — очень жарко, так что все персонажи как бы квелые от жары. От жары друзья наши не щеголяют нарядами, как в «Скорбном бесчувствии», и их хорошо вылепленные, блестящие от пота торсы и тому подобная ювенильная морока сообщают фильму ноту чувственности, иногда чуть-чуть смягчающей то глубокое эмоциональное отчуждение, в которое погружает фильм.

Новый человек Малянов отрешен не только от национального, но и от многих других конкретных частностей живого бытия. Он равнодушно принимает сестру (И. Соколова), с холодным любопытством смотрит на учителя Глухова, которого уводит крикливая и пестрая жена-бурятка, и, судя по монтажу (вслед за уходом Глухова — завод, зубчатые колеса, грязные механизмы), механизмы семейственности также чужды ему. Единственный эпизод, когда Малянов выказывает какие-то чувства, заботу о другом,— сцена с ребенком-ангелом. Несмотря на прямолинейную иллюстративность (во время пребывания ангела у Малянова по радио звучит католическая месса), это единственная сцена, производящая живое впечатление.

Но какие объяснения ни «вчитывай» в фильм — преступил ли черту Малянов, отказавшись от естественных связей с миром, или это «преступление» — в его работе, или просто в том, что он симпатичный молодой человек, а вокруг все так уродливо и дико,— в любом случае противостояние героя и среды должно было прийти к какому-то итогу. От Софокла до братьев Стругацких в искусстве действовал один закон — герой, нарушивший то, что именуют по-разному (круг, равновесие, Гомеостатическое мироздание, порядок, воля богов), испытывал сильнейшую реакцию, месть, вступал в борьбу и чаще всего погибал. Герой «Дней затмения» ни в какую борьбу не вступает. И оказывается ни с того, ни с сего победителем — в финале фильма он со своей рассеянной полуулыбкой смотрит на город, и тот... исчезает, как призрак. Как, почему? Без всякой борьбы одолеть змея, варана Иосифа, русскую миссию, наглядную агитацию, национальный кошмар? Но режиссер так верит в своего героя, что не считает нужным что-либо обосновывать. Малянов подается как «положительно прекрасный человек», город — как ужасный призрак. Поэтому город должен исчезнуть.

В предисловии к монтажным листам редактор фильма Т. Смородинская называет Сокурова: «яростный революционер формы». По этой логике творчество Сокурова надо рассматривать в одном ряду с Тарковским, Фасбиндером, Бунюэлем, Антониони, Рене и т. д. Вряд ли надо ставить режиссера в столь неловкое положение. В его фильме нет ничего такого, чего не было бы уже в мировом кинематографе. Освоение открытий — закономерный и неизбежный этап, но ведь не яростная революция формы. Меня ничуть не раздражает откровенная цитатность и подражательность фильма, начинающаяся прямо с названия, как не раздражает таковая же цитатность и подражательность сегодняшней «молодой поэзии» — превращение стилевых открытий одиноких гениев в разменную монету, привычную речь, приобщение к утраченным, или неизвестным, или неосвоенным способам мышления и языка есть здоровое желание обновляющейся куль-

туры выработать необходимый для нее тип человека, способного к мобильному, широкому, постоянному диалогу с любой традицией, любым стилем. В этом общем процессе Сокуров занимает свое бесспорное место.

Хотелось бы разобраться в другом — во-первых, с именем А. Тарковского, возникающим довольно часто рядом с именем А. Сокурова; во-вторых, с упоминающимся в фильме «авангардистом Алейниковым» (имеются в виду братья Алейниковы, лидеры «параллельного кино»).

По типу героя, по способу контакта со зрителем Тарковский, как мне кажется, противоположен Сокурову. Никогда героем Тарковского не был человек духовно незначительный; режиссер русской «школы переживания», Тарковский стремился к непосредственному вчувствованию-вживанию своего зрителя в происходящее — отсюда его знаменитые «длинноты». Увеличивая сверхинформационную длительность действия, он добивался полного сопереживательного эффекта. Вот, падая, ушибаясь, приходя в отчаяние и снова надеясь, в муках и беспокойстве зритель ищет глину вместе с Бориской из «Рублева», вот вместе с Бертоном поглощает дьявольскую красоту мегаполиса в «Солярисе». Все это разумно и целесообразно. Но для чего невероятно долго зритель наблюдает толчею милиции в квартире Снегового, которого он вряд ли сумел разглядеть и запомнить, не то что полюбить? А подобных сцен немало в фильме, и именно они делают его двухсерийным.

Тарковский, полагаю, не был религиозен в точном смысле этого слова. Приверженность религии исключает «богоискательство» — чего же искать, когда любая религия есть полное всеохватывающее объяснение всего мира и назначения человека в нем. «Богоискательство» приводит, как правило, либо к атеизму, либо к мистике. Черная, мучительная, кошмарная мистика последних фильмов Тарковского, наверное, произвела впечатление на Сокурова — но мистика «Дней затмения» удручает своей несерьезной декоративностью, она ничем не оплачена и выглядит нарочитой завитушкой слога. Как в бульварном романе — в день затмения молодой человек отправился в морг, и там мертвый сосед предупредил его об опасности выхода «за круг». Только, в отличие от бульварного романа, слова Снегового: «Теперь твое место рядом со мной»,— не нашли никакого развития, ведь лирическим волеизъявлением режиссер уничтожил опасный для героя город.

Слова «Алейников» и «авангардист» намекают, видимо, на возможность известных сопряжений между «Днями затмения» и «параллельным кино», любительской продукцией московских и ленинградских экспериментаторов. Именно в нем, по утверждению самих авторов «параллельного кино», зрителю предлагают взглянуть на «шизоидно-абсурдный мир» (см. «Советский экран», 1988, № 13), построенный на принципе импровизационного произвола. Импровизационный произвол отличает и «Дни затмения» — так, к примеру, большая часть музыки, звучащей в фильме, в самом деле списана с трансляции по радио: что нашли более или менее подходящее, то и вставили в картину. Нельзя сказать, чтобы вовсе не было попаданий: когда перед рассказом Вечеровского о родителях, крымских татарах, над тихим, мрачным поселком разливается песня «Выйду на улицу» в исполнении Стрельченко, это уместно и точно; но такие попадания крайне редки, в основном царят либо необязательность, либо прямая иллюстративность.

«Параллельное кино», плод озорства молодых людей не при должности, хорошо именно тем, что это озорство; господа Алогизм и Абсурд — важнейшие господа царства Комического — резвятся в «параллельном кино» вовсю. Но ни резвости, ни озорства, ни юмора, ни иронии не найдем в «Днях затмения», кроме того, этот мир не вовсе «беспричинно-следственный» и законченно аб-

сурдный — в нем то и дело видны обрывки каких-то мнений и идей, причин и следствий, сюжета; образы исполнены мрачной многозначительности.

Вот в начале фильма герою приносят посылку, а в ней находится упакованный в фольгу огромный кусок желе, внутри которого заключен омар. Зеленовато-желтый брус, похожий на аквариум, выглядит интригующе, омар — это нечто изысканно-культурное, плавающее на таких вершинах цивилизации, до которых нам, видимо, уже не доплыть. Но герой не чувствует искушения омаром. Другой бы испугался, заметался, снес омара в милицию — герой его преспокойно съел. Нам показали скелет омара с мухами. Затем сестра Малянова, услышав об омаре, подбрасывает еще дополнительную «восточную» ассоциацию: «Омар... хайям» — говорит она.

Право, такой художественности можно сочинить много. Например: человек стоит на скале; бой быков; тигр спит в клетке; женщина ест креветки; солдат ползет по пустыне; муха пытается выбраться из стакана; Бейрут сверху; тигр просыпается и потягивается; ребенок бежит по зеленым холмам; очередь у пивного ларька, Москва снизу; тигр рвет зубами мясо; все это — под «Страсти по Иоанну», сквозь которые прорываются позывные программы «Время». Мне на сочинение этой художественности понадобилось три минуты...

В свое время А. Тимофеевский увидел в «Скорбном бесчувствии» одно лишь напористое, агрессивное и безосновательное самоутверждение режиссера[1]. Тогда мне показалось, что проницательный критик слишком уж сурово обошелся с фильмом. Русское авторское кино, бедное дитя на тонких ножках, только что открывшее томик Фрейда, никак не выдерживает суда, руководствующегося «чувством соразмерности и сообразности». Да и биографии почти всех знаменитых режиссеров доказывают: надо много снимать, прежде чем до чего-то «досниматься», редко когда первый или второй фильм оказывается значительным, и это — у признанных корифеев авторского кино.

Но теперь, посмотрев фильм Сокурова, снятый без Давления, в полной свободе, думаю, что этот режиссер скорее все-таки имитирует, нежели полномочно представляет авторское кино.

[1] См.: Тимофеевский А. Седьмая степень самоутверждения. — «Искусство кино», 1987, № 9.

Лауреаты кинофестиваля в Одессе «Золотой Дюк»

Победителем фестиваля популярных жанров стал ленинградский фильм **«Фонтан»** — режиссер Ю. Мамин.

Специальный приз жюри Всесоюзного киноклуба «Особый взгляд» завоевала лента **«Игла»** — режиссер Р. Нугманов.

«Антиприз», названный жюри Всесоюзного киноклуба призом трех «К»: «конъюнктура, коммерция, кич», был вручен картине **«Воры в законе»** — режиссер Ю. Кара.

Приз зрительских симпатий завоевала экранизация пьесы Е. Шварца **«Убить дракона»** — режиссер М. Захаров.

Разборы и размышления

С. Лаврентьев

Такой такую не полюбит, или Запас прочности

На этот фильм можно было бы написать много рецензий. Ведь «Шаг», как и предыдущие работы Александра Митты, это «фильм для всех». Создавая его, режиссер стремился учесть пристрастия различных зрительских групп — группы кинокритиков в том числе. Кроме того, каждый критик, в конце концов (или в начале начал?),— тоже зритель, и его личные пристрастия порой заставляют забыть о профессионализме и перейти на сторону «любителей»...

Так что множественность подходов к одному явлению — определяющий признак входящего в нашу жизнь и в наш критический обиход плюрализма — был бы в данном случае налицо. Вот только не уверен, что эта множественность подходов привела бы к множественности точек зрения. Почему? Давайте разберемся.

Фильм «Шаг» Александр Митта снимал совместно с кинематографистами Японии. В самом этом факте вроде бы нет ничего сверхъестественного. Сейчас, когда в мире столь резко возрос интерес к нашей державе, совместные постановки воспринимаются как естественное проявление этого интереса. Да и Митте не впервой руководить советско-японским кинопредприятием — помните, четырнадцать лет назад обворожительная Комаки Курихара и романтический Олег Видов разыграли старую, как мир, историю любви и смерти под названием «Москва, любовь моя»?

Но если в том факте, что в 1988 году Александр Митта поставил советско-японскую ленту, и нет ничего экстраординарного, то жизненный материал, на котором основан «Шаг», основной конфликт произведения не могут не вызвать заинтересованного любопытства.

В середине семидесятых лента «Москва, любовь моя» пользовалась у нас определенным успехом. Его причины, однако, заключались в том, что зрителю был предложен очередной вариант восточной мелодрамы — любимого зрелища большей части посетителей отечественных кинотеатров. Этот фильм мог быть снят только в Советском Союзе или только в Японии, а мог быть импортирован из Индии или Египта — в нем бы мало что изменилось. Ведь даже смерть героини от лейкемии в традиционной мелодраматической структуре не читалась как «чисто японская специфика».

В отличие от «Москвы...» фильм «Шаг» может существовать только как копродукция. Из многообразия

«Шаг»

Сценарий *В. Мережко, А. Митты, В. Цветова, Есики Ивама.* Постановка *А. Митты.* Оператор *В. Шувалов.* Художники *И. Лемешев, В. Фабриков, Такэхару Сакагути.* Композиторы *И. Кефалиди, И. Назарук.* Звукооператоры *Ю. Рабинович, Сэндзи Хоригути.* Киностудия «Мосфильм» при участии «Сигото филм продакшн» (Япония), В/О «Совинфильм» (СССР).

сюжетов, используемых в мировой практике совместных постановок, Митта выбрал на сей раз едва ли не самый оптимальный вариант — совместное спасение терпящих бедствие людей.

История избавила авторов сценария от кропотливых трудов по придумыванию подобного сюжета — события, о которых рассказывает фильм, имели место в недавнем прошлом. На рубеже пятидесятых-шестидесятых годов Японию поразила эпидемия детского полиомиелита. В борьбе с ней местные медики оказались бессильны — в стране не было вакцины против страшной болезни, которая с каждым днем уносила все больше юных жизней. Узнав о том, что живая вакцина создана в Советском Союзе, японские матери сделали все возможное и невозможное, чтобы заставить министра здравоохранения импортировать советский препарат. Через три недели после начала вакцинации эпидемия прекратилась.

Таков был исторический сюжет. Создателям будущей ленты необходимо было прежде всего сделать его кинематографическим. Для этого сначала нужно было персонифицировать основной конфликт. Так появились стойкая женщина Кейко, возглавившая всеяпонское движение матерей, и советский ученый Гусев, в лаборатории которого была открыта спасительная вакцина.

А затем надо было решить, какую же картину на этот сюжет нужно снимать.

Страдающие дети, убитые горем матери, перебросы действия из Москвы в Токио и обратно, интриги и козни коварных воротил фармацевтического бизнеса, препятствующих ввозу советской вакцины, финальная победа Добра над Злом — из этого мог бы получиться прекрасный фильм «внешнего действия», то, что у американцев — мастеров этого дела — называется «экшн».

А можно было бы не увлекаться чисто внешними коллизиями и попытаться создать внутреннее напряжение борьбы, заставить зрителя глубоко прочувствовать это напряжение. Словом, сделать первоклассный триллер.

Но ведь главные персонажи — мужчина и женщина. Причем такой неотразимый мужчина, как Леонид Филатов, и такая обворожительная женщина, как Комаки Курихара. Грех не использовать открывающиеся при таком «раскладе» безграничные мелодраматические возможности.

К тому же в период демократии и гласности можно впервые поведать отечественному зрителю, что в неисчерпаемых страданиях японских детей были повинны не только акулы мирового империализма, но и наша родная бюрократия...

Данную, воистину экзистенциальную ситуацию выбора авторы фильма решили довольно просто. Захотели реализовать в своем фильме каждую из вышеперечисленных возможностей его развития. Решение это для режиссера Митты было естественным — соединил же он в «Экипаже» мелодраму и «фильм катастроф». Массовый зритель воспринял это с восторгом, ставшим главной наградой режиссеру, экспериментирующему в области зрелищного кино.

Однако восторг этот был обусловлен не в последнюю очередь тем, что соединение двух популярнейших жанров произошло в «Экипаже» чисто механически. Первая часть двухсерийного фильма была мелодрамой, вторая — «катастрофическим» действом. Массовому зрителю, который, несмотря на дифирамбы иных режиссеров, остается все же массовым зрителем, было очень удобно. Вначале — сострадать героям, испытывающим любовно-семейные неурядицы, а потом, прочтя надпись «конец первой серии» и удовлетворенно спрятав в карман носовой платок, замирать от волнения, глядя, как парни с неустроенной судьбой (ну, совсем как в жизни) проявляют чудеса героизма в экстремальных ситуациях.

«Шагу», думаю, не снискать того зрительского успеха, что пришелся на

долю «Экипажа». Сознавал ли это Митта, переплетая в своем произведении несколько популярных жанровых структур? Может быть, он полагал, что, благодаря знакомству с шедеврами мирового кино, вкусы массового зрителя несказанно улучшились, и теперь он, зритель, без труда воспримет некую усложненность повествования в коммерческом фильме?

Подобный ход режиссерских рассуждений представлялся бы мне вполне логичным. В нем есть не только то самое уважение к зрителю, о котором сейчас так много говорят и пишут, но и определенного рода экспериментаторский риск, свидетельствующий об уважении режиссера к самому себе.

Ведь в конечном счете это стремление сломать жанровые перегородки, создать кинозрелище высшей пробы вопреки всем канонам и стандартам есть, как мне кажется, проявление режиссерского характера, режиссерского мышления. И я не стал бы в принципе исключать возможность удачи на этом пути.

Самое, однако, парадоксальное заключается, на мой взгляд, в том, что дерзновенные планы режиссера Александра Митты были нарушены... самим режиссером Александром Миттой.

Ведь для того, чтобы соединять в одной картине разнородные жанровые элементы, необходима тщательная проработка, выверка каждого такого элемента. Недостаточная продуманность хотя бы одной из несущих конструкций создает угрозу прочности всего здания.

Посмотрим, насколько же прочны эти несущие конструкции.

Сначала — мелодрама.

Прописана мелодраматическая линия довольно странно. С одной стороны, госпожу Кейко и доктора Гусева связывает только общее дело, общая борьба за жизнь несчастных детей. С другой — коллеги и начальство не раз говорят ученому, что его неуемная активность в этом деле обусловлена не только естественным стремлением к проверке изобретенного препарата. Когда Гусев приезжает в Японию и ночует в доме Кейко, режиссер путем монтажа добивается не только ассоциаций с классическим эпизодом из «Ататанты» Жана Виго, но и демонстрирует нам некое переосмысление одного из знаменитых кинооткрытий. Если в «Ататанте» сексуальное томление разлученных супругов, снятое монтажно, превратилось в волшебных руках Виго в чарующе прекрасную любовно-эротическую сцену, то в «Шаге» тот же прием призван образно выразить понимание обеими сторонами невозможности каких-либо чувственных отношений. Причем если Кейко пересиливает себя, смиряясь с этой невозможностью, то Гусев, похоже, переносит это гораздо более спокойно.

А любит ли вообще Сергей Гусев красивую маму спасенного им мальчугана? Странный вопрос для мелодрамы, не правда ли? Но тем не менее в данном случае он правомочен. Ведь в Москве у Гусева есть не менее красивая любовница Таня. Она обожает ученого, ассистирует ему в его опытах (даже на себе препараты испытывает) и к тому же является законной дочерью гусевского начальника. Таня и Сергей хотят пожениться. Таня уже была замужем за номенклатурным мужчиной Игорем, но предпочла ему отмеченного богом Гусева.

Этот сюжетный ход вроде бы объясняет очевидную холодность Сергея по отношению к Кейко, но и классический любовный треугольник выстроить тоже не позволяет. И здесь уже, как мне кажется, дело в актерах.

Дружеские подначки и Танино возмущение тем вниманием, которое Сергей оказывает Кейко, имеют основания. Судя по всему, согласно сценарному замыслу, Сергея должна была привлекать в Кейко Женщина в высоком смысле этого слова. Хрупкая японка с нежным сердцем и отважной душой должна была стать для него некоей антитезой предельно заземленной Татьяне. Но понять это можно

«Шаг».
Медяев — В. Ильин,
Гусев — Л. Филатов

«Шаг»

«Шаг».
Кейко — К. Курихара
(слева)

лишь умозрительно, с экрана это не читается.

Не ясно, любит ли Сергей собирающуюся стать его женой Татьяну? Актерский дуэт Леонида Филатова и Елены Яковлевой заставляет предположить все что угодно только не любовь. Мимолетное приключение, порядком к тому же затянувшееся. Блажь человека науки, для которого эротическая жизнь не имеет существенного значения. Любовная связь «в интересах науки» — Танин номенклатурный папа вынужден всячески помогать крупному ученому, ведь родственные связи для бюрократии — это святое...

Когда, лежа с милым в постели, Таня говорит Сергею, что ей нужен мужик-домосед и что Игорь, который таким и является, ее все еще любит, Гусев произносит: «Ну, так и иди к нему» — таким тоном, что лишь слепая любовь может объяснить поразительную женскую глухоту. «А ты — к своей японке»,— парирует она вместо того, чтобы собрать вещи и уйти.

Любопытно, кстати, случайно ли эта неэротическая сцена снята почти в том же ракурсе, что и крошечный эротический эпизод с тем же актером в «Экипаже»? И если не случайно, то что это? Просто самоцитирование или попытка хотя бы с помощью подсознательных ассоциаций дать зрителю то, что недоигрывают артисты?..

Итак, две женщины и мужчина. Не совсем классический треугольник. Но треугольник все-таки. А вот чтобы означенный мужчина не любил ни одну из означенных женщин — такого в мелодраме не бывает. Упомянутое высокое чувство, которое должен бы питать Сергей к Кейко, лишь декларируется режиссером. Комаки Курихара играет именно это. Для ее героини борьба за спасение детей обретает высший смысл еще и потому, что ее собственного ребенка спас человек, объединение с которым удесятеряет ее силы. Что же касается Леонида Филатова, то приходится констатировать: в мелодраматической части повествования он не состоятелен.

И не в актерском мастерстве здесь дело. Олег Видов, творческие возможности которого скромнее филатовских, был более естественным партнером для очаровательной Комаки. Дело, очевидно, в несопоставимости психофизических индивидуальностей этих двух людей, зримо проявившейся в дуэтных сценах, где у Филатова появляется не актерская даже — человеческая скованность, а напор, неотразимость, мужское обаяние исчезают.

«Такой такую не полюбит» — говорили нам, помнится, на лекциях по психологии восприятия экранного образа, имея в виду подбор исполнителей без учета фактора психофизической совместимости. Смотря на Филатова и Курихару, я вспомнил эту поговорку.

И случайно ли их дуэтные сцены занимают в фильме так мало полезного метража?

А может быть, и не нужно было рассредоточивать зрительское внимание намеками на некую возможность мелодраматического развития ситуации? Может, и образ Тани не так уж необходим? Хотя нет, образ Тани связан с образом папы, а это уже... Но об этом позже.

Теперь посмотрим, как обстоят дела с фильмом действия? Скажем сразу — лучше, чем с мелодрамой. Все условия для успеха в этом случае соблюдены. Идеальный, как уже было сказано, сюжет Спасения. Тот факт, что спасаемые — маленькие дети, тысячекратно усиливает элемент зрительского сопереживания тому, что происходит на экране. Невыдуманность страшных детских страданий — еще один козырь в руках создателей ленты...

Неумная реклама (а именно такая у нас и есть на сегодняшний день) должна бы представить картину, как рассказ о самоотверженности и благородстве советских ученых, спасших японских детей от смерти. Между тем «Шаг» (и это очень важно для фильма действия) повествует о благородстве и самоотверженности не *ученых*, а *ученого*. Один человек всту-

пает в противоборство с заскорузлым начальством у себя на родине и с капиталистическими хищниками из далекой страны, с непониманием друзей и возлюбленной, с собственным организмом, отказывающимся нормально функционировать в самый кульминационный момент схватки, наконец, с изначальными природными стихиями,— идеальная схема для супербоевика.

И вот здесь нужно отдать должное Леониду Филатову. Мощь, напор и темперамент этой части картины достигаются во многом благодаря ему. Гусев — Филатов так убедителен в своей человеческой активности (не социальной, не научной, а именно человеческой), что режиссерские и актерские попытки «усилить» образ выглядят в высшей степени досадными. И если мелодраматические врезки, задерживая наше внимание, лишь укрепляют нас в мысли об аскетичности личной жизни героя, то актерский «оживляж», выражающийся через словесное ерничество в стиле сказки про Федота-стрельца, вызывает некоторое недоумение. Создается ощущение того, что хороший артист неудовлетворен некоторой скупостью внешнего рисунка роли и пытается его «расцветить», а хороший режиссер ему в этом почему-то совсем не препятствует.

И не препятствует он, судя по всему, оттого, что и сам не прочь «поддать жару». Я имею в виду финальный эпизод фильма.

Все трудности позади. Гусев с помощниками погружают вакцину в самолет. Ученый поднимается на борт шведского лайнера и вылетает в Японию. Он очень болен — испытывает на себе очередной препарат — и в самолете теряет сознание. На подлете к Японии попадает в полосу тайфуна. Происходит катастрофа. Истекающий кровью Гусев пытается спасти хотя бы несколько ящиков с вакциной, но... оказывается, что никакой катастрофы не было. Самолет приземляется в токийском аэропорту, а жуткая картина, представшая нашему взору минуту назад, была лишь плодом больного воображения Гусева.

Несмотря на то, что комбинированные съемки выполнены достаточно квалифицированно, эпизод этот способен вызвать к себе в лучшем случае ироническое отношение. Во-первых, потому что в структуре фильма действия он совершенно не функционален. Ничего не прибавляя к тому, что мы уже знаем о борьбе Гусева с темными силами, он лишь дает зрительный эквивалент этой борьбе. «Повторяю для тугодумов», как говаривал комиссар Жюв из бессмертного «Фантомаса». Во-вторых, сам факт включения этого яркого, броского, бутафорски красочного эпизода в картину, решенную в несколько иной стилистике, позволяет задуматься над тем, что массовый успех восьмилетней давности до сих пор не дает покоя автору «Экипажа». И, устав от попыток двинуться дальше, он, автор, все же возвращается к опробованным средствам.

Тема ученого-фанатика, для которого проверка истинности его научных открытий важнее всего, неоднократно разрабатывалась в мировом кино. Подобный бездушный подход к науке непременно обличался, а его носители чаще всего представали монстрами в человеческом обличье. Митта и Филатов явили нам положительный вариант знаменитого кинообраза. Конечно, приятно сознавать, что советский ученый-фанатик — лучший ученый-фанатик в мире, но, что ни говори, симпатии к герою чуть ослабляются после такого, например, диалога:

Таня. Почему ты всех спасаешь, далеких, неведомых. А те, кто рядом с тобой, унижен и страдает...

Гусев. Потому что у меня нет времени и у меня есть цель.

Эта фраза Сергея Юрьевича, очевидно, кажется авторам достаточным объяснением безжалостного отношения ученого к окружающим. Татьяну можно изящно заставить привить себе дикий вирус таежного энцефалита — она же должна понимать, что обезь-

ян больше не дадут, надо испытывать новое лекарство на людях. Работника внешторга Медяева можно вытащить из больницы, где он лежит с инфарктом,— только он может договориться со шведами, чтобы они взяли на себя транспортировку вакцины. Вылазка из больницы закончилась для Медяева смертью — жаль, конечно, но ведь есть же цель...

Все объяснено, все оправдано драматургически. Но вдруг ловишь себя на том, что уже не сама цель интересует зрителя, а разнообразие средств и путей ее достижения. Впрочем, ее ли?.. Да какая разница! Главное — действие!

И все же в утверждении приоритета советского ученого-фанатика над заграничными братьями по духу можно вычленить не только ернический смысл. Сергей Юрьевич Гусев целеустремленно движется вперед, к отправке своей вакцины в Японию в обстановке отчаянного сопротивления отечественной бюрократии. И порой некоторая нравственная уязвимость гусевских действий, может быть, если не оправдана, то хотя бы объяснена демонстрируемой нам тотальной безнравственностью управленческого аппарата.

Мне, как зрителю, более всего был интересен в фильме его антибюрократический пафос. Очевидно, я выделил бы это качество фильма и как критик. Более того, абстрагируясь от вышеперечисленных свойств картины, можно было бы даже утверждать, что социально-критический пафос «Шага» уникален и для нашего щедрого на социальную критику времени.

Персонифицируя основной конфликт сюжета, авторы вместе с тем сделали все, чтобы сила, противостоящая герою, была как можно более унифицирована и обезличена. Ведь бюрократия сильна не людьми, а должностями.

И хорошо, что Олег Табаков в роли Таниного папы лишь тиражирует образ «нехорошего начальника», в котором не раз за последнее время появлялся перед зрителями. Хорошо, что у остальных представителей правящей «элиты» нет того, что называется характером. Характер — человеческое свойство, а бюрократическое процветание гарантировано не людям, а функциям.

Больничная койка, на которой оказывается Медяев,— естественный результат длительного существования в ситуации разрыва между мыслями и поведением. Врачи престижной клиники вытаскивают внешторговца из могилы. Теперь его удел — персональная пенсия и первоклассные закрытые санатории. Но встреча с неугомонным Гусевым все меняет. В ослабленном теле аппаратчика вдруг воскресает дух, сила которого настолько несоизмерима со слабостью плоти, что естественный, обычный человеческий поступок стоит Медяеву жизни.

Тихий, едва ли не интеллигентный Игорь тоже в конечном итоге делает единственно верный шаг — в отсутствии начальника ставит свою подпись на документах об отправке важного груза. Но этот шаг для Игоря — подвиг. Ведь он, номенклатурный работник, поставил подпись, взял ответственность, объявил себя человеком. Будет, ох будет ему лихо!..

Эпизод отправки вакцины в Японию, безусловно, лучший в картине. В нем — кульминационная точка столкновения противоборствующих сил, апофеоз внешнего действия и внутреннего напряжения борьбы, четко обрисованные социальные контуры противостояния. И в нем же удивительно четко проявился основной парадокс всей этой истории.

Для того чтобы прорвать неприступную оборону управленцев, необходимо было очеловечить двух из них, заставить их вести себя не согласно инструкции, а согласно чести. А как же реагирует на это наш славный герой?

«Не, Тань, какой мужик, а! — восклицает он по поводу Игоря.— В такого можно влюбиться. Представляешь, подписал, подписал, это же подвиг чиновника. Игорь! Игорь! Ты — Данко». И передав любящую

его женщину, что называется, с рук на руки, ученый исчезает в самолете.

Получается, что, потратив столько сил на очеловечивание Медяева и Игоря, Гусев сам в значительной мере теряет человеческий облик, становясь функцией по имени «герой без страха и упрека». Может быть, так и нужно? Может, именно так следует вести себя с бюрократией — действовать хитростью против алчности? Но бюрократия бюрократией, а Таня-то при чем? С ней-то зачем так жестоко? И ведь она, Таня, очень верно реагирует на подобные эскапады возлюбленного. «Уйди отсюда, что ты несешь?» — кричит она ему в аэропорту. Может быть, подобная реакция есть проявление некоей авторской иронии над неразмысляющей целеустремленностью Гусева? Если так, то, быть может, следовало обозначить ее более определенно? Финальная смерть ученого могла бы списать наше недоумение некоторыми его поступками, но мы не знаем, умер он или остался жив.

Если же говорить о том, что в фильме удалось несомненно, то это — четко проведенная параллель между запретительными действиями советской и японской бюрократии. Нельзя, конечно, утверждать, что существование Бюрократического Интернационала — открытие Александра Митты. Об этом было известно и до него. Но одно дело — знать, а другое — видеть.

Борьба против ввоза вакцины разворачивается в обеих странах абсолютно симметрично. Очередное невыполнимое требование японцев — и улыбающийся начальник Тутунов радостно извещает Гусева об отмене всех работ. В массивных московских кабинетах просто ждут неисполнимых ультиматумов из Токио. И то, что одна сторона в данном случае борется против конкуренции, а вторая защищает свое священное право получать деньги, не работая, решающего значения не имеет.

Борьба идет до последнего. В то время, как советские бюрократы срывают отправку груза, японские — закрывают токийский аэропорт, чтобы вылетевший самолет все же не приземлился... И даже поступок Медяева имеет свое зеркальное отражение в Токио — брат Кейко Тэцуо уходит из фармацевтической фирмы, сражающейся с живой советской вакциной.

Такого на нашем экране еще не было. И будет очень жаль, если зритель не заметит этого основного, на мой взгляд, достоинства ленты. А не заметить его очень просто, ведь тема интернациональной бюрократической солидарности основательно утоплена в сложном переплетении различных жанровых структур. И пока Его Величество Массовый Зритель будет разбираться во взаимоотношениях Гусева с Кейко и Татьяной, замирать, созерцая мнимую катастрофу, и гадать — жив ученый или мертв, главная мысль ленты может оказаться невоспринятой.

Так, может быть, не стоило снимать несколько фильмов в одном? Может, следовало бы сосредоточиться на детальном раскрытии того нового, что прозвучало в картине? Может быть, именно это и обеспечило бы структуре фильма «Шаг» необходимый запас прочности?

Поправка

В № 9 за этот год на с. 75 допущена неточность: режиссер А. Герасимов возглавляет Всесоюзную комиссию научного кино, а не Ассоциацию работников научного кино, как указано в тексте.

Переписка с читателями

Одна эпоха — разные люди!

В шестом номере «Искусства кино» за 1988 год Ю. Н. Давыдов высказал неверные, на мой взгляд, суждения о творчестве и, в особенности, о монтажной концепции Эйзенштейна. Говоря кратко, Ю. Н. Давыдов считает, что режиссер, опираясь на мифотворческую традицию, разработал кинематографический инструментарий внедрения мифов тоталитаризма в сознание зрителей; Эйзенштейн, вопреки простым законам нравственности, в своей практике и кинотеории «сознательно вставал на путь построения искусственной мифологии» (с. 12),— выводил зрителя «из собственного самосознания с тем, чтобы его сознание, ставшее как бы *ничьим, анонимным,* превратилось в аморфную «плазму», готовую принять любые идеи» (с. 11—12), в том числе и «принимать за реальность иллюзии догматического прекраснодушия» (с. 13). Еще раньше Юрий Николаевич изложил эту точку зрения на теоретической конференции, и я ему тогда возразил. Теперь захотелось продолжить спор на страницах журнала, но я колебался: многим ли читателям будет интересен этот сугубо теоретический вопрос, хотя он кровно и болезненно связан не только с важнейшими общественно-эстетическими явлениями киноискусства, но и с внутренними антиномиями нашего несчастного исторического сознания и существенными противоречиями современной культуры?

Пока я раздумывал, на мой рабочий стол легло письмо читателя. Константин Николаевич Франчук, студент вечернего отделения Киевского университета, пишет:

«Уважаемая редакция!

Хочу выразить вам свою благодарность за опубликованные материалы в вашем журнале «Искусство кино», в № 6 за 1988 год. Очень интересна публикация «Миф и мораль» в рубрике «За «круглым столом». Я испытываю чувство благодарности к Ю. Новопашину (извиняюсь, но не знаю полностью имени, отчества), Юрию Николаевичу Давыдову, Виктору Павловичу Киселеву за высказанные ими мысли и жизненную позицию. Горько было читать высказывания М. Туровской. Непонятно выглядят ее потуги «реабилитировать» Эйзенштейна, похоже, она плохо ориентируется, в чем суть вопроса».

Дальше К. Н. Франчук пишет о Леониде Захаровиче Трауберге — так грубо, что стыдно читать и недостойно цитировать. «Зачем он был нужен? — вопрошает далее автор.— Одна эпоха — одни люди. Это к нему».

Письмо развеяло мои сомнения. Меня словно током ударило: крайности сошлись и замкнули цепь. Надо спорить! Вопрос не академический. Надо ответить, и поскорее, теоретическая статья подождет.

Меня могут спросить: да что общего у крупного ученого, автора широко известных работ, и студента, который — возьму на себя смелость это утверждать — «плохо ориентируется, в чем суть вопроса»? Разве можно их ставить рядом? А я и не ставлю. Они — на полюсах (и на разных уровнях, конечно) одного и того же *неисторического подхода* к Эйзенштейну.

Суждение нашего читателя о М. И. Туровской вызовет улыбку у каждого, кому понятны ее «мысли и жизненная позиция» (см. дискуссию «Миф и мораль») и кто хорошо знает ее искусствоведческие труды: сказан-

ное ею об Эйзенштейне в споре с Ю. Н. Давыдовым — результат многолетней исследовательской работы, и почему бы его не обдумать? Ведь с чего начиналась культура вообще и культура личности в частности, Константин Николаевич? Вы, не сомневаюсь, знаете: с умения человечества и человека увидеть в простом — сложное. А в чем суть бескультурья? Согласен с Вами: в упрощении сложного.

Однако становится не до смеха, когда понимаешь, что один из наших читателей вынес Эйзенштейну свой приговор и никому не позволит его пересмотреть. Но почему? Разве следствие не могло хоть в чем-то ошибиться, если оно вообще велось, к тому же самостоятельно? Может, учтены не все факты, а некоторые требуют уточнения? Была ли выслушана защита? Кассационная жалоба специалиста, как видим, отклонена: приговор окончательный и обжалованию не подлежит.

Однако давно известно: те, кто полагают, что все люди совпадают с эпохой и ею исчерпываются, демонстрируют, увы, одно из ключевых клише непросвещенного, донаучного сознания. Ни одну эпоху и ни одного человека нельзя выбрасывать из истории, иначе в ней, на нашу же беду, окажется прореха. Пушкин в письме к Чаадаеву от 19 октября 1836 года (день последней для поэта лицейской годовщины!) завещал нам подлинно историческое отношение к прошлому. На «историю наших предков, такой, какой нам бог ее дал», мы перед ними и перед потомками обязаны смотреть, не отводя взгляд, со всей возможной для нас смелостью и объективностью. Здесь никакие приговоры не окончательны: осмысление прошлого — бесконечный процесс.

К. Н. Франчук, мне кажется, считает себя человеком передовым, свои взгляды — прогрессивными. Ведь он, как я понимаю, решительно не приемлет всего, что связано с культом личности, что порождено сталинизмом.

А не самообман ли это, Константин Николаевич? Давайте подумаем вместе. Разве не сталинизм и не брежневщина заставляли нас, по сути, отказываться от прошлого, непрерывно фальсифицируя его и не позволяя никому анализировать его во всей полноте и противоречиях? Разве не сталинизм учил нас относиться к сложным явлениям так, как Вы относитесь к Эйзенштейну и Траубергу? И не допускал саму возможность реабилитации. Или не сталинизм хотел лишить нас — и немало преуспел в этом — исторического сознания, стремился превратить нас в стадо, в скопище люмпенов без народной и национальной истории, без корней, традиций, нравственности, без «родных пепелищ» и «отеческих гробов»? Согласны ли Вы со мной, что сталинизм — это идеология, «мораль» и государственность люмпенства, а суть политики сталинизма — тотальная террористическая люмпенизация наций, превращение народа — в население, Отечества — в скопище населенных пунктов?

Тут Вы меня прервете: да разве я дал повод?.. Увы, дали, дали! У меня и мысли нет причислить Вас к ретроградам, упаси бог. Я только хочу сказать — не обижайтесь за прямоту,— что в Вашем сознании, насколько я могу судить, живут еще стереотипы, порожденные отрицательным содержанием того самого времени, с которым Вы не хотите иметь ничего общего. Однако давно известно, что «проклятое прошлое», в котором всегда переплетены — болезненно, ужасающе, нередко апокалиптически — смысл и бессмыслица исторического процесса, изживается в сознании и преодолевается в реальности совсем иным путем, чем тот, который привел Вас к огульному отрицанию нежелательных Вам людей минувших времен. Не поймите меня так, что я тужусь объявить автора «Ивана Грозного» «неприкасаемым». Напротив, сегодня просто жизненно необходимо, не бросаясь ни в одну из крайностей, изучать его творчество по-новому, понять его действительно истори-

чески как закономерное явление отечественной культуры первой половины XX века. Ведь оно вобрало центральные конфликты нашего времени, отобразило его мучительные внутренние противоречия и кризисы, его трагический ход. Жизнь и судьба Эйзенштейна дают нам в этом отношении незаменимые и дорого оплаченные уроки, которые мы призваны обдумывать столь же глубоко и непредвзято, как и его режиссуру.

Не скрою: я оцепенел, прочитав, что Вы — будущий учитель истории! Кому, как не Вам, видеть прошлое не абстрактно, не обобщенно, а в лицах, которые все разные — при чертах общности, при похожести судеб. Или Вы не согласны с тем, что атом исторического процесса — это человек, человеческая судьба? Нет? Тогда что же?

А спор с Юрием Николаевичем Давыдовым я надеюсь продолжить в статье о том, как неисторический подход к творчеству Эйзенштейна привел ученого к иллюзорному решению волнующей его проблемы и к попытке создать миф о режиссере — миф наоборот. Случай характерный и не единственный: достаточно вспомнить статью С. Лема «Мифотворчество Томаса Манна», где утверждалось, что Манн в «Докторе Фаустусе» превратил мелкого беса фашизма в гения зла — и тем самым возвеличил.

Е. Левин

Переписка с читателями

Шаг на пути к излечению

«Жизнь Клима Самгина», показанная по телевидению, настолько меня поразила, что с огромным трудом дается попытка фильм анализировать — анализировать то, что бесспорно принято сердцем. Кажется, быстрее всех «очнулись» противники этой картины, отыскивающие главным образом «ошибки» сценариста А. Лапшина и режиссера В. Титова и забывающие о том, что экранизация литературного произведения — это искусство, подвластное своим собственным законам.

Не могу определить, на чем основаны обвинения в том, что фильм растянут, скучен. Напротив, «Жизнь Клима Самгина» насыщена движением, которое буквально пронизывает все структуры: подвижная камера, нервная пластика актеров, пульсация напряженной мысли — все это образует захватывающий, сходный с музыкальным ритм.

Кинокамера В. Ильина плавно скользит по интерьерам, дает полюбоваться изысканными натюрмортами, создает среду, в которой воскрешена живописная традиция русского реалистического портрета. Подлинность человеческих характеров, воспроизведение духовных исканий того времени подкрепляется и подлинностью вещей: люди и вещи существуют в одном измерении, отражаются друг в друге. Словесный и визуальный строй сливается в одну мощную симфонию, в которой нет ни одного фальшивого звука. Причудливое переплетение текучих линий модерна — в невесомой мебели, хрупких бокалах, прозрачном фарфоре — образует как бы раму для портрета эпохи нака-

«Маленькая Вера»
Художник Л. Богданов

Плакаты фабрики «Рекламфильм»

ВЕРНИСАЖ «ИК»
Фото Б. Головченко

«Непрофессионалы»
Художник В. Кострин

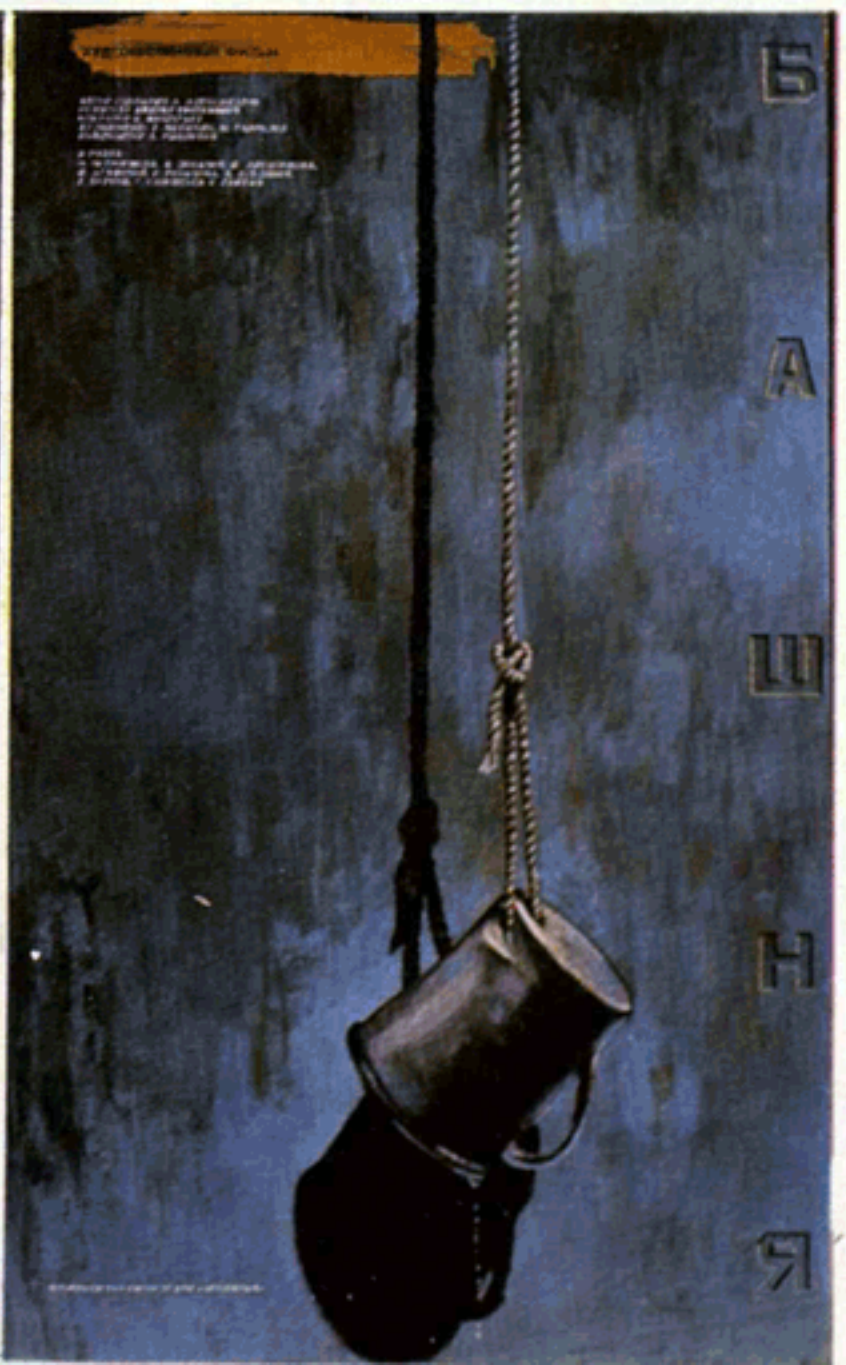
«Без мундира»
Художник А. Чанцев

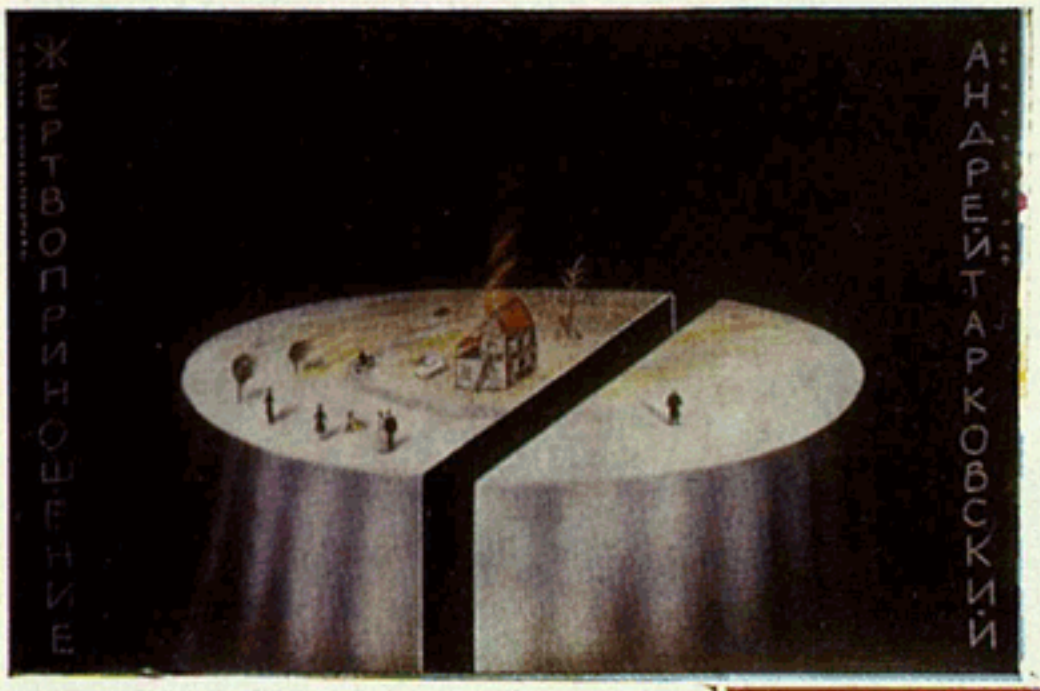
«Эй, маэстро!»
Художник М. Ермолов

История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж
ПРОИЗВОДСТВО КИНОСТУДИИ «МОСФИЛЬМ»

НА XXI ВСЕСОЮЗНОМ КИНОФЕСТИВАЛЕ
В ГОРОДЕ БАКУ
ФИЛЬМ УДОСТОЕН ГЛАВНОГО ПРИЗА
История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ

Соблазн
ПРОИЗВОДСТВО КИНОСТУДИИ «ЛЕНФИЛЬМ»


БАШНЯ



На предыдущей полосе:
«История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж»
Художник Л. Васильева-Линецкая
«Соблазн»
Художники
Л. Васильева-Линецкая,
Ю. Боксер
«Башня»
Художник
Ю. Боксер

«Жертвоприношение»
Художник
И. Майстровский
«Комиссар»
Художник
И. Майстровский
«Мисс миллионерша»
Художник
Ю. Ильин-Адаев
«Меня зовут Арлекино»
Художник
Ю. Ильин-Адаев

«Жизнь Клима Самгина». Клим Самгин — А. Руденский
Фото — С. Кацева

нуне взрыва, когда мысль творческой интеллигенции вдруг постигает всю хрупкость человеческого бытия, беззащитность красоты. Картины в технике акварели, утонченная графика, неустойчивость, зыбкость форм предметов быта и архитектуры здесь вовсе не приметы разложения и угасания искусства и общества, как было принято считать раньше, не ностальгия по безвозвратно уходящим временам — в этом искусстве была заключена попытка некой самозащиты человеческого в человеке и той духовности, которая в минуты кровавых событий призвана удерживать людей от жестокости.

То же наивное предположение, что красотою спасется мир, та же надежда, что искусство в состоянии изменить мир и самих людей, неизменно находились в противоречии с реальностью, но без них жизни давно бы не было.

Но вот карандаш и акварель сменяются широкой кистью — кинокамера «пишет» грандиозную фреску улиц. Смятение Ходынки, гул революции. Солдаты без лиц, стреляющие в безоружных... Кипящий котел истории, в котором нет главных и второстепенных героев. Что это? Гойя? Сикейрос? Эйзенштейн?

И все-таки не затронуло, многие не приняли фильма. Непосильным оказалось не только понять течение дореволюционной философской мысли, выраженной в диалогах, ее связь с сегодняшним днем, но и само зрелище! Почему многие не только глухи к словам, но не замечают и действия? Риторический вопрос! До последнего времени пренебрежение к мысли было у нас в фаворе. А ведь стоит только отключить разум, и глаза души закроются сами собой. Как лечить эту болезнь? Красотой мысли, языка, образа. Свободой доступа к самому широкому кругу мировых культурных ценностей. Отменой установки на единомыслие. И мы поднимемся. Экранизация «Жизни Клима Самгина» — шаг на пути к излечению.

Основная цель романа, написанного А. М. Горьким,— представить историю «пустой души», портрет интеллигента средних способностей на фоне исторических событий предреволюционной России, его отношения с действительностью... Писатель старается «быть объективным», подвергает своего героя беспощадному анализу, словно естествоиспытатель, описывающий увиденное в микроскоп. Клим Самгин — антигерой с чертами Иудушки Головлева и мопассановского «милого

друга» — порождает желание обобщать его слова и поступки. Но если еще вчера мы с удовольствием упрощали сущность человека, играя пустопорожними терминами, то сегодня уже понимаем, что такая привычка опасна, чревата повторением старых исторических ошибок. Всеобъемлющее ожесточение, воспитанное на железном лозунге «кто не с нами, тот против нас», должно, наконец, уступить место традициям гуманизма. Фильм В. Титова возвращает нас к этим традициям.

Чтобы оценить работу актеров в «Жизни Клима Самгина», потребуется отдельная статья. Я хотела бы сказать хотя бы о главном герое экранизации — о Климе Андрея Руденского.

Откройте старый семейный альбом или полистайте в библиотеке подшивки журналов или подборки фотографий начала века, вспомните (если возможно) своих дедов и прадедов... Не правда ли, вы почувствуете какой-то неповторимый ореол того времени. Может быть, он — в особенности одежды или прически, может, в неуловимо отличающем их от нас характере жестов, манере излагать мысль... Нужно ли быть гениальным актером, чтобы зритель почувствовал в тебе человека иного времени? Как сыграть то, что ты не можешь и вообразить себе, что́ такое метро, пассажирский самолет, рок-музыка или компьютер, что телефон и электрический свет только-только входят в твою жизнь? Как сыграть то, что Октябрьская революция, гражданская война и война 1941 года, Хиросима и космические ракеты будут лишь после твоей смерти? Руденский появился на экране как человек другого мира, другой временно́й галактики, он — ровесник вещей и идей, окружающих его в фильме. Конечно, ему легче, поскольку нет за ним длинного шлейфа прошлых ролей, его движения не скованы гирями штампов эпохи застоя, но нельзя недооценивать и несомненный талант актера. Он совершенно органичен и убедителен в самых рискованных психологических ситуациях.

Его Клим бывает откровенно неприятен, в нем отсутствует нарочитое стремление понравиться всем. Его фигура угловата, движения неточны, как у человека, незнакомого с физическим трудом и спортом. И сначала весь он принадлежит той схеме «пустой души», но постепенно от серии к серии схема распадается. Душа наполняется болью. Болью утрат и разочарований. Болью за людей. Смерть и физические страдания их почти непереносимы. Физическая боль самого Клима в сотню раз менее мучительна для него, чем внутреннее напряжение. Интеллигент живет с оголенными нервами, «ходит пятками по лезвию ножа» и если и ищет «независимости от жизни», то только потому, что в ней царят жестокость, отчуждение, страх, искушения, грязь и смерть. Клим проходит через все это. Он мог бы написать книгу, но она уже в набросках оказалась в противоречии с государственной машиной — творчество, поощряемое на словах, оказывается ненужным устоявшейся системе власти. (А скольким из нас, сегодняшних, бюрократический аппарат поломал крылья? Сколькие выстояли? Единицы!)

В фильме нет прямолинейного толкования характера Самгина, сложного, как сложна сама жизнь, как любой человек, с которым сталкивает нас наша собственная судьба.

В финале картины авторы дарят своему герою песню на стихи М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу». Мольба. Человечность русской поэзии. Мы можем теперь пожалеть Клима Ивановича без всяких сомнений. Как в природе нет лишних видов животных или растений, так в человеческом обществе не должно быть классификации на «полезных» и «лишних» людей, ибо она преступна, ведет к оправданию уничтожения себе подобных — в зависимости от того, какой у них цвет кожи или воспитание, темперамент или вкусы.

Пришло время понять, что притягательность и сила общественного строя заключается не в быстрой расправе с «врагами народа», а в справедливости по отношению к каждому, в милосердии к слабейшему, в приближении к Марксовому определению нового общества, когда свободное развитие каждого — есть условие свободного развития всех.

Надежда Савельева (Сырицына),
художник

Москва

Переписка с читателями

Это называется «прогнать фильм»

Каждому кинозрителю знакома ситуация, когда во время сеанса на экране диалог двух главных (или неглавных) героев вдруг обрывается на полуслове и зритель тут же видит следующие кадры, ничем не связанные с предыдущим. Я долго не мог понять причину таких несуразиц. Поговорив со знающими людьми, нашел разгадку — фильм показывают с двух аппаратов; киномеханики чуть раньше останавливают один из них и включают другой, оставляя на бобине несколько десятков метров пленки; при этом у зрителей воруют одну-две минуты фильма. Фильм состоит из 8—10 частей, значит, за сеанс у киномехаников есть 10—15 минут свободного времени, когда и покурить можно и чай попить.

Насколько я знаю, у киномехаников есть даже специальный термин такого показа. Это называется «прогнать фильм». Доводилось слышать: «Коля, сегодня не гони — начальство в зале».

Рекомендую всем зрителям постараться попасть на первый сеанс фильма, то есть тогда, когда сами киномеханики смотрят фильм через окошечко в кинобудке. Но и это не всегда помогает; если фильм из разряда тех, что в кинопрокате брезгливо зовут «некассовый», то прокрутив 2—3 части, как положено, люди в аппаратной стремятся побыстрее закончить «эту муру».

Еще раз повторяю, такие вещи я наблюдал в разных кинотеатрах разных городов.

Прошу вас опубликовать и обсудить мое предложение. Предлагаю при тиражировании любой ленты в титрах наряду с фамилиями создателей фильма четко и ясно указывать продолжительность фильма в минутах, как это делается, например, на грампластинках.

Сергей Скисов

г. Астрахань

От редакции

Как нам сообщили из В/О «Союзинформкино», в ежемесячном информационном сборнике «Новые фильмы», поступающем во все конторы кинопроката, начиная с 1989 года будет сообщаться о продолжительности демонстрации всех фильмов, выходящих на экран.

Неплохо было бы, если бы и афиши кинотеатров информировали о продолжительности киносеанса.

ПОЗДРАВЛЯЕМ С ДНЕМ РОЖДЕНИЯ

АЛИСОВУ Нину Ульяновну, актрису,
заслуженную артистку РСФСР,
лауреата Государственной премии СССР

НИКИТИНУ Нину Ильиничну, актрису

ЯШИНУ-МОРДВИНОВУ Валентину Ивановну, кинодраматурга,
лауреата Ломоносовской премии

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 85-летием

БОГОЛЕПОВА Дмитрия Александровича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств РСФСР

КОЗАКОВА Абрама Наумовича, кинооператора,
лауреата Государственных премий СССР

РАЙЗМАНА Юлия Яковлевича, кинорежиссера, народного артиста СССР,
лауреата Государственных премий СССР,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых

ШЕЛЕНКОВА Александра Владимировича, кинооператора,
заслуженного деятеля искусств РСФСР,
заслуженного деятеля искусств Латвийской ССР,
лауреата Государственных премий СССР

С 80-летием

ПЛЯТТА Ростислава Яновича, актера, народного артиста СССР,
лауреата Государственной премии СССР

С 75-летием

МУСИНА Шахана Алимхановича, актера,
заслуженного артиста Казахской ССР

С 70-летием

АГРАНОВА Вульфа Иосифовича, художника,
народного деятеля искусств УССР

С 60-летием

ДИТКОВСКОГО Марка Самойловича, кинорежиссера,
лауреата Ломоносовской премии

БРОНЕВОГО Леонида Сергеевича, актера, народного артиста СССР,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых,
лауреата Государственной премии РСФСР имени Станиславского

МУХАМЕДЖАНОВА Калтая, кинодраматурга

СЕРЕБРЯКОВА Николая Николаевича, художника, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств РСФСР

С 50-летием

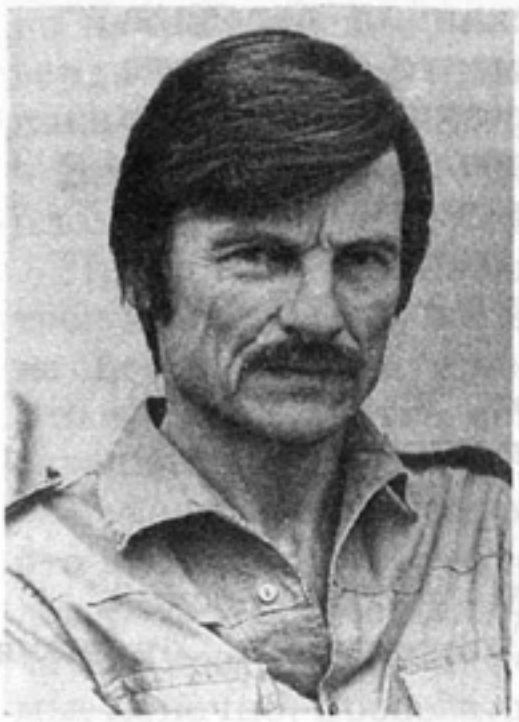
ГУБУ Владимира Петровича, композитора

КИЧИНА Валерия Семеновича, кинокритика

ХАЙТА Аркадия Иосифовича, кинодраматурга,
лауреата Государственной премии СССР

ХОМЕНКО Валерия Владимировича, кинорежиссера

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов.



В этом номере мы предлагаем вниманию читателей письма А. Тарковского к Ю. В. Зарубе, воспоминания Михала Лещиловского, сотрудника А. Тарковского по картине «Жертвоприношение», и статью режиссера Дмитрия Салынского. Эта статья, возможно, вызовет ряд возражений, но мы считаем, что при всей спорности она представляет интерес как слово в дискуссии о творчестве выдающегося режиссера.

Мемуары и публикации

Андрей Тарковский

«Самое динамичное искусство высиживается годами»

Письма к Ю. В. Зарубе

Юрий Владимирович Заруба (1914—1973) с середины 60-х годов был главным редактором сценарно-редакционной коллегии Госкино УССР. Человек широко образованный, он был известным литератором, журналистом, работал заведующим отделом прессы Министерства иностранных дел УССР, а затем — главным редактором газеты «Радянська Україна». Придя в украинское кино, он немало для него сделал, в особенности — для его молодого пополнения, которому в те годы приходилось нелегко. Ю. В. Заруба оставил о себе хорошую память. О многом говорит его дружба с Андреем Тарковским: несмотря на разницу в возрасте, они были на «ты».

Мы не располагаем письмами Ю. В. Зарубы к режиссеру и не знаем, как и когда они познакомились, как возникла их дружба. Много лет работавшие с Юрием Владимировичем и хорошо его знавшие В. В. Цвиркунов, бывший в те годы директором Киевской киностудии имени А. Довженко, и редактор Госкино УССР В. Н. Мельник высказали предположение, что Ю. В. Заруба предлагал Тарковскому временно перейти на Киевскую студию для постановки «Соляриса». Вдова Юрия Владимировича М. М. Пидтыченко подтвердила эту версию, хотя под-

робности остались ей неизвестны. С нотой раскаяния поведала нам Мария Максимовна о том, что после смерти мужа она уничтожила одно письмо Тарковского, очень резкое, в котором он обвинял работников Госкино, в первую очередь его руководителей, в некомпетентности, трусости, равнодушии к судьбе кинематографа. «Это было письмо человека, потерявшего надежду нормально работать и отчаявшегося». Не в эту ли минуту протянул ему руку помощи старший товарищ?
Письма хранятся в ЦГАЛИ УССР (ф. 873, оп. 1, ед. хр. 20, 34). Печатаются по текстам машинописных подлинников.

Москва
4 июня 1969

Дорогой Юра!

Получил от тебя письмо и был чрезвычайно тронут. Спасибо!

Очень жаль, что не довелось встретиться. Я несколько раз звонил по тому телефону, который ты оставил (гостиница), но почему-то не дозвонился.

Я рад, что у тебя намечаются сдвиги. Дай-то Бог!

Если будешь в Москве — непременно заезжай прямо по адресу. Лучше утром (Проспект Мира, Орлово-Давыдовский пер., 2/5, кв. 108). Так будет вернее. Ты очень хороший человек, а по нашим временам это роскошь. Как твое здоровье? Постарайся не нервничать — это единственное, что я могу тебе посоветовать. Вспомни слова Пифагора: «Ничему не удивляться!»

Передавай мой привет и уважение твоей супруге.

Обнимаю. Андрей.

29.VIII.70

Дорогой Юра!

1000 лет от тебя ни слуху ни духу!

Как ты живешь, что дома? Здоров ли, и если здоров, на что уповаю, то что делаешь? Все то же или что-нибудь поновее вторглось в твою жизнь?

У меня все в порядке. Начал картину[1]. Работать трудно потому, что «Мосфильм» натурально разваливается.

Надеюсь, что у тебя все в порядке.

Будет время — черкни две строчки. Я часто вспоминаю тебя. Очень бы хотелось повидаться.

Обнимаю тебя. А. Тарковский.

Поклонись, пожалуйста, от меня супруге.

[1] «Солярис»

(Окончание письма, начало не сохранилось. Без даты[1].)

...Тут природа, сделанная для того, чтобы лечить — без всякой экзотики, нежная, простая и бесхитростная.

Такие-то дела.

Не помню, писал ли тебе в последнем письме — у меня сын родился. Андреем нарекли. Ну, что еще?

Пишу книгу о кино с приятелем — критиком Леней Козловым[2]. И уже приготовил сценарий для следующего фильма. Сценарий, конечно, у всех вызывает испуг.

Ну, на время прощаюсь.

Если буду в Киеве, что теоретически не исключено (ненавижу эти шариковые ручки! Мерзость какая!), то увидимся непременно.

А ты не забудь заехать, если будешь в Москве (черт! ручка называется) т. 281-51-41.

Кланяйся супруге и дочери.

Обнимаю крепко.

Андрей

[1] Вероятно, письмо написано в сентябре 1970 года.
[2] Козлов Л. К.— киновед.

14 сент[ября] 70.

Дорогой Юра!

Сегодня получил твое письмо, чему очень обрадован, как ты, надеюсь, понимаешь. Что ты «тяпнул», я понял

по началу письма, но не решался утвердиться в этом мнении до тех пор, пока ты не «сознался сам».

Это хорошо, что «тяпнул», ничего плохого, разумеется, в этом нет.

Правда, я не совсем понял, какие твои планы рухнули. В связи с уходом на пенсию? Или еще какие-нибудь? Это обстоятельство осталось тобой не освещенным.

У меня все по-старому, кроме того, что японцы дали нам визу. Теперь дня два (как мне обещали) уйдет на окончательное решение. Но самое ЭКСПО мы, конечно, прозевали в связи с резиной всякого рода прохождений, решений и утверждений. Во всяком случае, есть надежда, что скоро уедем.

Теперь самое неприятное.

Вчера ночью умер Лева Кочарян. Я понимаю, рак! Он долго мучился. Сравнительно долго, так как сознательно не хотел чувствовать себя умирающим — много пил и вел вполне напряженный образ жизни в конце. Но, видимо, был прав по-своему все-таки.

Это ужасно, но тем не менее он умер. Такой жизнелюб, веселый и здоровый человек!

Перед смертью он весил 70 килограммов. Это Лева-то! И никого не хотел видеть. Ему мучительна была сама мысль о каком-то напряжении, связанная даже с общением.

И вот он умер.

Видишь, Юра, не смог я тебя этим письмом обрадовать, сам понимаешь. Ну, да ничего не поделаешь.

А о смерти тоже думать следует. Все мы умрем и умирать будем поразному. Как Бог даст.

Печально как-то. Вроде и известно всем было о Левиной неизлечимости, но все равно как-то это неожиданно.

Ну, что еще? За окном дождь, хмуро, ремонт надо делать — с потолка всю зиму текло — а страшно, потому что крыша кое-как залатана. Купил два арбуза, сейчас мы с Ларисой[1] будем их есть — от него хорошо приходит молоко для Тарковского-младшего.

В общем, письмишко получилось невеселое.

Пиши почаще. Я же аккуратно буду отвечать. Правда, сейчас на десять дней, может быть, исчезну,— в связи с поездкой. Но ты не принимай, пожалуйста, это к сведению, потому что когда это случится — неизвестно. Тайна! «Тайна и авторитет»! Помнишь?

Обнимаю тебя крепко и жду письма. Кланяйся супруге и дочери.

Твой Андрей Т.

[1] Л. П. Тарковская — жена А. Тарковского.

29.IX.70

Дорогой Юра!

Здоров ли ты? Давно уже послал тебе письмо, но ответа никак не дождусь.

Напиши. Может быть, болен? Попроси отправить телеграмму,— мол, болен.

У меня все в порядке. Замотан более или менее.

Если ты не получил письмо (?), то в основном я писал в нем о смерти Левы Кочаряна.

Может быть, ты в отъезде? Во всяком случае, жду весточки.

Обнимаю. Твой А. Тарковский.

4 ноября 1970
Москва

Дорогой Юра!

Бога ради, прости, что долго не писал,— столько дел неотложных и внезапных, вызвавших их обстоятельств, что я даже слегка запутался. Надеюсь, и очень, что здоровье твое поправляется. Напиши поскорее, как с ним обстоит дело, и подробнее. Как с планами твоими? Если так серьезна ситуация с недомоганиями, то, может быть, действительно, уйти с работы? Ты не шути, пожалуйста, на эту тему.

А у меня тут вот что (что и является в какой-то степени причиной молчания). Был у меня хороший приятель и прекрасный художник — Соостер, эстонец. Так его неделю назад нашли

в мастерской мертвым. Инсульт! В 46 лет! В расцвете сил, казалось бы. Человек, о котором никто в мире не мог сказать ничего, кроме того, что он богатырь. Правда, при Сталине он был репрессирован. И до сих пор его в Союз художников не принимали. Да так и не приняли. Это первое.

Второе — меня чуть не закрыли. Не буду описывать безобразные слухи в Комитете — не стоит усилий. Но сам понимаешь. В течение 3-х недель висел на волоске. А в-третьих, тот дом, о котором я тебе писал — в Рязанской обл[асти] и на который так рассчитывал — сгорел. Дотла. Остались кирпичные стены. Нужны деньги, чтобы восстановить его. Деньги будут, и весной придется повозиться. Так что ничего веселого за это время не произошло.

У нас выпал снег, и как-то сразу наступила зима. Холодно. Правда, я думаю, что все растает, и некоторое время будет несусветная грязь и мерзость.

Ну вот и все новости. А ты, Юра, держись, следи за собой. И почаще пиши. Прости меня за паузу.

Крепко обнимаю, желаю здоровья и здоровья. Кланяйся домашним.

Твой Андрей.

26.I.71.

Дорогой Юра!

Спасибо за письмо. Очень ты меня обрадовал.

Письмо бодрое и энергичное. Надеюсь, что оно выражает твое состояние.

Насчет Сержа Параджанова ты оказался прав. Да и иначе и быть не могло, конечно.

У меня все в порядке. В феврале начинаем снимать. Пока картина будет сниматься, надо будет «пробить» к постановке следующий сценарий. У меня готово два, один из них надо утвердить, чтобы перейти к следующей картине без простоя. Но, как говорится, благими намерениями вымощен ад...

Скорее бы снимать. Засиделся. Ведь это поразительно: самое динамичное искусство высиживается годами. Я превращаюсь в клушу какую-то. Пока настроение какое-то скверное. Я надеюсь, что все это временно.

Обнимаю тебя крепко и желаю здоровья в первую очередь, остальное приложится. Кланяйся своим родным.

Твой Андрей Т.

Москва
3 апреля 1971

Дорогой Юра!

Только что получил твое письмо и остался им весьма доволен. (Да, прежде всего извини за молчание — замотался — много мелких повседневных дел; они занимают время, а сами по себе значат мало.)

Рад за то, что не скучаешь, работаешь, думаешь да еще мне письма пишешь.

У меня много так называемых производственных неприятностей: простой, борьба с плохим директором и за хорошего директора и т. д. и проч.

Тем не менее считается, что мы находимся в съемочном периоде — я снял уже одну декорацию и два натурных интерьера. Правда, до сих пор я не снял ни одного кадра из будущего фильма, т. к. в одном случае я снимал кусочки из кинодокумента, зафиксировавшего заседание научного совета, а в другом — кадры любительского фильма, которые снимал отец нашего героя.

Так что истинной формы будущего фильма — собственно фильма — я еще не касался.

Написал сценарий вместе с Фридрихом Горенштейном. Довольно забавный[1]. Нет, нет, это не комедия, не волнуйся. Я ведь лишен чувства юмора.

В середине апреля мы летим в Ялту — снимать кое-какие детали к павильонам. И пробудем там недели 3.

Непостижимо долго снимаются у нас фильмы. И только по причине непрофессиональности наших кадров. А сценарий (правда, еще первый вариант его), о котором я тебе говорил,

действительно интересный. Время действия 1910—1914 гг. Место действия — Ближний Восток. Христианский монастырь. Католический.

Герой — сначала послушник в монастыре, затем человек, которого «научили» летать. (Буквально.)

Финал — битва под Верденом.

Как только кончу его по-настоящему, обязательно дам тебе прочесть. Идея его — рождение прагматизма. Герой поэтому прагматик. Он считает, что родился не зря, что создан, чтобы выполнить особую миссию. На самом деле он ничтожество.

Мания величия, комплекс неполноценности и тотальная зависимость от общества. Пока больше ничего не скажу.

Обнимаю крепко, желаю здоровья.

Твой Андрей. Поклон твоим домашним.

[1] Речь идет о непоставленном сценарии «Домик с башенкой».

31.III.73
Москва

Дорогой Юра!

Получил от тебя сегодня письмо и тороплюсь ответить. Тем более что ты упрекнул меня в том, что я не всегда отвечаю на твои письма. Должен тебе сказать, что не было еще случая, когда я не ответил бы на твое письмо. Тут какое-то недоразумение: то ли я не получил некоторых твоих писем, то ли ты моих. Третьего не существует.

Ты пишешь, что, судя по надписи в фильме — «Л. Тарковская», у меня семья. Семья у меня уже давно — лет пять. И сыну уже 2 года и 7 месяцев.

Сейчас я начинаю новую картину[1]. Меня уже запустили в режиссерский сценарий. (Ты не забыл еще этих терминов?) Что из всего этого получится — трудно представить. Пока картина (вернее — будущая картина) называется «Белый, белый день...» О чем? Ей-богу, пока сам не знаю. Может быть, о ностальгии по детству, может быть, о желании отдать долги (в фигуральном смысле, конечно). Не знаю, что из всего этого выйдет.

А вообще все более или менее в порядке. Правда, устал что-то, сердце стало побаливать, комплексы разыгрываются. В общем, переживания из области «смысла и бессмыслицы».

Как твое здоровье? Все ли в порядке? Передай поклон домашним. Пиши почаще. Мне всегда приятно получать твои письма.

Обнимаю — твой Андрей Т.

[1] «Зеркало»

Письмо А. Тарковского к М. М. Зарубе и Т. Ю. Зарубе

Москва
30.VI.73

Глубокоуважаемая Мария Максимовна и Таня!

У меня все это просто не укладывается в голове.

Правда, в последние месяцы Юра был несколько неточен, не всегда отвечал на письма.

Сказать, что я бесконечно любил Юру и так же мучительно сейчас Вам соболезную — ничего не сказать, так как об этом следовало сказать раньше.

Я до самого последнего дня надеялся встретиться с Юрой, отправившись в командировку на Украину. Да так и не выбрался.

Дорогие мои! Обнимаю Вас и вместе с Вами скорблю по милому, умному, честному, прекрасному Юрию Владимировичу.

Наберитесь мужества и терпите. Через какое-то время боль утихнет и станет можно жить. Потому что жизнь продолжается. И для Юрия Владимировича было бы очень тяжело знать, что его близкие растерялись от горя.

Обнимаю Вас, Мария Максимовна и Таня.

Ваш Тарковский

Мой телефон в Москве — 280-92-54

Публикация, предисловие, примечания,
Романа Корогодского

Киев

Михал Лещиловский

Один год с Андреем

> Нет памяти о прежнем; да и о том, что будет, не останется памяти у тех, которые будут после.
>
> *Екклезиаст 1:11*

Та июльская ночь была такой темной, что казалась бесконечной, и у меня было ощущение, что время остановилось. Только музыка, льющаяся из радиоприемника автомобиля, и монотонный шум двигателей были доказательством того, что время движется. Я подъехал к железнодорожной станции Шалон-на-Марне перед самым отходом поезда. Прижав к себе книгу, которую я вез Андрею, и мой маленький рюкзак, я вошел в вагон со вздохом облегчения. Попросив проводника разбудить меня в Штутгарте, я открыл одну из книг, которые я вез с собой. Это была автобиография Бунюэля, о которой я хотел рассказать Андрею. Я заснул, прочитав, что Бунюэль обычно хитрил, выпивая второй мартини раньше того часа, который отводился этому ритуалу. Шутки такого рода удовлетворяли нашу потребность в смехе, который помогал нам весь год в нашей совместной работе с Тарковским.

Я торопился на встречу с Андреем и в этой радостной спешке вспомнил нашу поездку через Германию в сентябре 1985 года. Мы мчались с невероятной скоростью, машина была наполнена музыкой Баха, Армстронга и Стива Уандера. Мы говорили о вере и политике. После пяти месяцев тяжелой работы в монтажной мы могли позволить себе быть беспечными одну неделю, пока мы ехали от Стокгольма до Флоренции. Среди всего прочего мы обсуждали Конрада, который в предисловии к одной из своих книг касается задач искусства. Он пишет, что искусство начинается тогда, когда возникает неразрывная связь между неумолимым бегом времени и кратковременной жизнью, чтобы душа читателя на миг приобщилась к вечному, к тайне истоков всего сущего, чтобы читатели осознали зыбкость бытия.

Итак, я торопился на встречу с Андреем. Я приехал в санаторий в половине десятого утра. Здания санатория были «современными», как пренебрежительно определил их Андрей — он не выносил их вида. Все заведение было похоже на бараки для юных, дисциплинированных, обделенных судьбой пионеров. Единственным утешением было то, что санаторий славился своим лечением и уходом.

Когда я вошел в его комнату, Мастер был в постели и, конечно, говорил по телефону с Парижем — со своим главным врачом, профессором Шварценбергом. Он улыбнулся мне, жестом показал на стул и сказал, чтобы я угощался тортом. Болезнь преобразила его лицо. Глаза, черные, как угли, с озорным блеском, все время в движении, стали преобладать над всеми другими чертами его лица. Он положил трубку, и на меня обрушился поток объятий, поцелуев, вопросов. Я достал из рюкзака книгу «Тарковский. Размышления на досуге», только что опубликованную антологию его работ. Андрей не принадлежал к тщеславным собирателям газетных вырезок, но я видел, что он получил удовлетворение от книги и от

сознания, что его работа была оценена и понята.

Я скороговоркой доложил о своих битвах с французскими лабораториями за сохранение соответствующего качества копий «Жертвоприношения», предназначенных для франкоязычного рынка. Андрей был очень требователен к техническому качеству фильма даже в тяжелые периоды своей болезни.

Я помню последние три месяца нашего сотрудничества перед тем, как ему пришлось уехать, предоставив нам закончить озвучание согласно его замыслу. Он присутствовал при озвучании всех актеров, кроме главной женской роли, которая была особенно трудной. Синхронная фонограмма была сделана на английском языке английской актрисой Сьюзен Флитвуд. Дублирование на шведский язык не представляло большой трудности, кроме сцены истерики — рыдания, сдавленные крики, нечленораздельные звуки были исполнены с такой интенсивностью, что было невозможно воспроизвести эту сцену при той же «температуре» другой актрисой. Андрей нашел актрису, чей голос был похож на голос Сьюзен Флитвуд, что позволило нам использовать, по крайней мере, часть синхронной фонограммы сцены. К сожалению, у Андрея не было времени, чтобы руководить работой на этом последнем этапе. Мы завершили перезапись сами в большой спешке, чтобы к середине января 1986 года фильм с готовой фонограммой мог быть показан Андрею. Тогда в первый раз мы увидели его прикованным к постели. Он был явно сломлен болезнью, но как только мы включили видео, Мастер обложился подушками и вновь обрел свою профессорскую роль. К нему вернулись силы. В течение того десятичасового рабочего дня он дал нам все необходимые указания для следующего этапа работы.

Вернувшись в Стокгольм и поговорив с Эрландом Юзефссоном (исполнителем главной мужской роли), я решил позвонить Андрею и предложить другую актрису на озвучание главной роли. Решение его было мгновенным: если есть хоть малейшая возможность совершенствования фильма, ею надо воспользоваться без колебаний. Поэтому в озвучании этой роли были заняты три актрисы. И даже я не уверен сейчас, какой эпизод кем сделан — все три актрисы слились в характере Аделаиды.

Мы ездили в Париж в общей сложности четыре раза, показывая результаты нашей работы Мастеру, сражаясь с временем, чтобы успеть завершить фильм. Болезнь настигла его внезапно; никто из нас не был готов к этому. Я знал, что в декабре 1985 года он чувствовал себя плохо и прошел тщательное медицинское обследование. Но я удивился, когда в канун Рождества перед отъездом во Флоренцию он попросил меня проводить его в аэропорт. По дороге он начал диктовать мне окончательный вариант перезаписи, объясняя, каким должен быть звуковой образ. Он просил меня изменить посвящение фильма, которое должно читаться так: «Моему сыну Андрюше, которому я завещаю бороться так же неустанно»[1]. Он проигнорировал мои вопросы, сказав только, что, по всей вероятности, он не вернется в Стокгольм после Рождества, поэтому хочет дать мне указания по завершению фильма. «Привези мне фильм в Италию»,— сказал он. На следующий день после Рождества я узнал, что у Андрея рак. Мы мобилизовали все силы, чтобы завершить фильм именно так, как хотел Андрей, чтобы можно было показать ему готовый фильм, и ни у кого не возникло сомнений, что это фильм Тарковского.

Но в тот июльский день 1986 года в Германии мне показалось, что он поправился, и ему просто требовалось время, чтобы выздороветь окончательно. У нас было прекрасное настроение, мы шутили, как в старое доброе время. Я рассказал ему сплетни о Бунюэле, которым Андрей восхищался и с которым всегда мечтал

[1] Посвящение осталось неизмененным (*прим. переводчика*).

познакомиться. С заминками и паузами из-за неуверенности в своем русском я перевел ему отрывок о старости, в котором Бунюэль сожалеет о потере аппетита и смирении, которое пришло в результате долгой прожитой жизни. Андрей потянулся за Библией, которую он держал на столике рядом с кроватью, и прочитал: «Суета сует, сказал Екклезиаст, суета сует,— все суета!» Он перелистал несколько страниц и продолжил: «Веселись, юноша, в юности твоей, и да вкушает сердце твое радости во дни юности твоей, и ходи по путям сердца твоего и по видению очей твоих; только знай, что за все это Бог приведет тебя на суд».

Религия играла важную роль в жизни Тарковского, он всегда стремился к встречам с религиозными людьми, с интересом обсуждал с ними вопросы веры. У него было сильное желание сделать фильм на основе библейских сюжетов, но он считал, что ему не по плечу такой колоссальный труд. А кто, кроме него, мог на это решиться? Мы стали говорить о нашем будущем. Следующим фильмом Андрея должна была стать «Гофманиана» по старому сценарию, который он написал в России. За двадцать лет работы на родине ему позволили сделать всего пять фильмов. В остальное время он преподавал на Высших режиссерских курсах[2] и писал сценарии. Мы собирались начать работу над «Гофманианой» осенью 1986 года, а Андрей уже работал над сценарием «Гамлета».

Тарковский был человеком огромной работоспособности и высокой дисциплины, он приходил на съемочную площадку только после тщательной подготовки. Довольно часто мне стоило огромного напряжения работать в заданном им темпе, что совершенно не означает, что он был беспощаден в своих требованиях к коллегам, но у него был свой ритм работы, и для всей съемочной группы было счастьем, когда ей удавалось следовать этому ритму.

Я мог наблюдать за его системой работы во время монтажа. В «Жертвоприношении» не более ста двадцати склеек, но каждая из них подверглась глубокому критическому анализу. Монтаж фильма совсем не означал слепое следование заранее намеченной схеме. Это была творческая работа, которая проходила в границах, заданных, с одной стороны, установившимся (неменяющимся) образом фильма, а с другой стороны, внутренней динамикой (сопротивлением) материала. Количество склеек не дает никакого представления о степени трудностей, с которыми мы столкнулись в процессе монтажа. При первом показе фильм шел сто девяносто минут. Дальнейшая работа позволила сократить его на сорок минут. Но единственная сцена, которая была полностью вырезана, была сцена, в которой Александр пишет письмо своей семье.

Тарковский считал, что кино — это единственное искусство, которое может передать реальность во временно́м измерении, понимая эти слова буквально. Фильм — это мозаика времени, и на эту структуру нанизаны все остальные элементы фильма, причем отбор этих элементов может сделать только сам режиссер. Андрей всегда присутствовал при строительстве декораций, при работе над костюмами и во время монтажа.

То же самое характерно для его сотрудничества со Свеном Нюквистом. Композиция и длительность кадра, мизансцены были царством Тарковского. Он работал с камерой, чтобы поправить рисунок роли, заранее задуманный, в зависимости от того, что он видел в кадре. Для Нюквиста это было новым способом работы, он говорил мне, что конфликтовал с режиссером, пока не понял, что поведение Андрея было продиктовано отнюдь не недоверием к оператору, а

[2] А. Тарковский читал непродолжительное время курс лекций по кинорежиссуре в 1967, 1975 и 1981 годах. В 1977 году поставил спектакль «Гамлет» в Театре имени Ленинского комсомола (*прим.* переводчика).

просто было обычной манерой его работы. Этот пример может послужить свидетельством тех требований, которые Тарковский предъявлял к себе, что не мешало ему признавать роль всей съемочной группы в работе над «Жертвоприношением».

Мы говорили о проблемах его фильма, о кинорежиссерах, об американском кино. Андрей ездил в Америку, но никогда не чувствовал себя там уютно. Для него кино было искусством молодым и свободным от какого-либо давления и бремени консервативных традиций, и он чувствовал жалость к талантливым американским кинематографистам, испытывающим коммерческое давление, которому мало кто из них смог противостоять.

Из-за своих европейских корней Тарковский не смог бы вынести творческой эмиграции в Америке, но он черпал вдохновение в поэзии и музыке Дальнего Востока, мечтал посетить Индию и Японию. Его вкус в литературе и искусстве был утонченным, и хотя он смотрел много фильмов, его оценка всегда была очень строгой. Режиссеры, о которых он чаще всего говорил, были Брессон, Антониони, Феллини, Куросава, Вайда, Занусси, Бергман.

В этой связи я вспоминаю случай, который произошел в ноябре 1985 года, когда мы с Андреем были на выставке киноплакатов в Доме кино в Стокгольме. Я заметил Бергмана — с которым Тарковский никогда не встречался, хотя оба хотели познакомиться,— выходящего из кинозала. В тот раз встреча казалась такой естественной, что была почти неизбежной. Они видели друг друга на расстоянии пятнадцати метров. Меня потрясло то, что произошло дальше: оба повернулись, причем так резко, как будто заранее отрепетировали это движение, и направились в противоположных направлениях. Так два великих мира сего разминулись, не соприкоснувшись.

Воспоминания такого рода заняли у нас всю оставшуюся часть того июльского утра. Больному подали обед, состоявший из сероватого супа, такого же цвета геркулесовой каши и куска переваренного мяса. Андрей подмигнул мне заговорщицки и улыбнулся. Когда медсестра ушла, он со смиренным видом развел руками над этим питанием, которое никоим образом нельзя было назвать едой. Затем он отодвинул тарелки подальше с глаз долой. Со смешанным чувством печали и надежды я предложил проехать всего лишь шестьдесят километров до Франции, чтобы съесть приличный бифштекс. Глаза Андрея загорелись, но он выдвинул предположение, что при данных обстоятельствах он вряд ли мог позволить себе такое сумасбродство. Чтобы как-то восполнить несостоявшийся обед, мы ударились в воспоминания о сырой рыбе «сасими», которой мы наслаждались раз в неделю в корейском ресторане в Стокгольме.

Кулинарные «оргии» были частью нашего свободного времяпрепровождения, когда мы работали вместе. Они достигли апогея в Италии, где не составляло труда найти хороший и вместе с тем дешевый ресторан. Так случилось, что часть монтажного периода проходила во Флоренции. Мастер, почетный гражданин этого города, относился к нему, как к своему новому дому. Монтажная была в здании, в котором жили в то время Тарковские. Его жена Лариса в это время занималась практической стороной его жизни, подготавливала дом, куда они должны были перебраться после приезда их сына Андрюши. Неистощимая энергия Ларисы помогла их семье перенести все трудности до и после того, как они покинули родину.

Кое-что из их совместного опыта нашло отражение в фильмах Андрея — например, дом, который нашли Александр и Аделаида в «Жертвоприношении». Это история дома Тарковских в деревне, который они оставили в Советском Союзе.

Послеполуденная прогулка вокруг санатория стала для Андрея ритуалом. Во время прогулки мы беседовали о сложной природе любви, описан-

ной в Книге Иова, любви, которая подвергается таким испытаниям, проходит через такое страдание и в то же время сама порождает боль и мучение. Прогулка заняла сорок пять минут. За это время мы прошли около трехсот метров, останавливаясь, чтобы отдохнуть на скамейках, разбросанных по территории санатория. Только тогда я понял, как ослаб Андрей. Сама по себе болезнь не вызывала тревоги на той стадии; казалось, что опасность позади, и планы, которые строил Андрей на будущее, внушали оптимизм по поводу состояния его здоровья.

Обессилевший после прогулки, Андрей лег, взял Библию и начал опять читать из Екклезиаста: «Всему свое время, и время всякой вещи под небом: время рождаться, и время умирать; время насаждать, и время вырывать посаженное... время плакать, и время смеяться; время сетовать, и время плясать; время разбрасывать камни, и время собирать камни...» «Ты помнишь,— спросил Андрей,— что я хотел назвать наш фильм «Время разбрасывать камни и время собирать камни»? Но почему-то это название звучало плохо по-шведски». Тарковский лежал, глядя на икону, которая висела пред ним на стене. Шум деревьев и крики ласточек заполнили наступившую тишину. Спустя некоторое время он продолжил чтение: «Видел я эту заботу, которую дал Бог сынам человеческим, чтобы они упражнялись в том. Все сделал Он прекрасным в свое время и вложил мир в сердце их, хотя человек не может постигнуть дел, которые Бог делает, от начала до конца».

Андрей отложил Библию, натянул одеяло, педантично его расправил, и опять наступила тишина. Но она не создавала чувства пустоты, это была тишина, наполненная глубокими раздумьями. Приход сестры, которая принесла чай с печеньем и лекарство Андрею, вернул меня к печальной действительности. Сестра забрала не тронутый Андреем суп, пожелала ему спокойной ночи и спросила, не нужно ли ему чего-нибудь,— все это на какой-то смеси немецкого, итальянского и английского. Андрей покачал головой и, обращаясь ко мне, сказал по-русски, что единственное, что ему было нужно, это съездить в Италию, все остальное — лишнее. Темнело, когда пришло время прощаться. Мы обнялись, поцеловались со словами «до скорой встречи в Италии». Это была наша последняя встреча 26 июля 1986 года.

«И возвратится прах в землю, чем он и был; а дух возвратился к Богу, Который дал его. Суета сует, сказал Екклезиаст, все — суета!» В день его похорон в церкви Святого Сергия[3] в Париже мы держали в руках свечи, прощаясь с великим художником. Священник зажег свечу и затем передал огонь от нее людям, стоящим в первом ряду. Они, в свою очередь, передали пламя дальше, и вскоре над всеми свечами заплясали огоньки, связав нас всех цепью памяти об Андрее Тарковском.

«Сайт энд саунд», 1986, осень

Перевела Р. Фомина

[3] Ошибка автора. Церковь Александра Невского (*прим. переводчика*).

Дмитрий Салынский

Режиссер и миф

Творчество Тарковского полно загадок и странностей. Контуры его художественного мира смыкаются с философией, мифологией, поэзией, живописью, но мы не знаем карты этого мира. Но стоит лишь высветить его, понять его масштабы, и Тарковский предстанет перед нами как продолжатель традиции русского философского искусства, так полно и самостоятельно выразивший эту традицию, что сам с полным правом может быть назван классиком. Тарковский классичен потому, что своими фильмами поставил перед современниками самые крупные, сущностные вопросы, которые всегда тревожили человечество: на что может претендовать человек и где те границы, за которыми кончаются его предельные возможности и начинаются права судьбы?

Тема борьбы героя с судьбой определила трагедийность фильмов Тарковского — в античном понимании трагедии, где герои противостоят не людям, но року, высшей неизбежности, перед которой пасуют и боги.

«Жертвоприношение»

Герои Тарковского не желают покорно вслушиваться в «Парки бабье лепетанье». Их конфликт с судьбой нарастает вплоть до открытого взрыва в «Жертвоприношении». Сквозь черты разных персонажей в фильмах все больше проступает собственное лицо Тарковского. Он пытается понять — что же происходит с миром, почему жизнь такова и что есть вообще человек, что такое есть он сам, автор, режиссер Тарковский. Еще в «Ивановом детстве» и «Андрее Рублеве» он поставил вопрос личной ответственности человека за все, что случилось с нашим миром. От фильма к фильму он исследовал этот вопрос с разных сторон, и когда пришел к тому, что человек стоит столько, сколько стоит то, за что он отвечает, тогда герой «Жертвоприношения» заслонил собой весь мир от опасности.

Тарковский в этом фильме высказался до конца, в классически ясной форме — будто знал, что ничего не сможет добавить к сказанному. Это фильм предельно личностный, но не как биография, а как портрет. Вернее, автопортрет. От фильма к фильму судьба подталкивала режиссера к этому жанру. Позволю себе сопоставить некоторые моменты истории Тарковского с «Фаворитами луны» Иоселиани, где одна из сюжетных линий — история картины, изображающей женщину в солнечном саду. «Рыцари мрака, фавориты луны» — торговцы и воры, в своей об_ятельной пестроте воплощающие все современное общество, крадут и перепродают картину, каждый раз срезая ее с подрамника. Исчезает пейзаж, фигура женщины упирается в раму. А вот уже и фигуры нет — остается маленький драгоценный кусок холста с лицом этой женщины. Вор вырезает его из рамы, свертывает в трубочку и уносит. Так «рыцари мрака» изменили композицию и жанр картины. Превратили пейзаж в портрет. Общий план — в крупный. Точно так же, мне кажется, судьба поступила с Тарковским. Заставила его сосредоточиться на себе. Привела к автопортрету. За экраном «Жертвоприношения» мне видится его крупный план. Сумрачное смуглое лицо с твердым, брезгливо сжатым ртом и упорным взглядом, смотрящим куда-то сквозь собеседника.

Последний фильм Тарковского утверждает общую внутреннюю идею его творчества — эсхатологическую идею спасения мира и человека. Герой «Жертвоприношения» отдал все, что составляло его микрокосм, и это уравновесило судьбу всей Земли на каких-то высших весах, где микрокосм равен макрокосму, человек — миру. Жертва решила все. Отказ от земного ради высшего — единственный путь к спасению. Эта идея соединяет семь полнометражных фильмов Тарковского в единый цикл, рамки которого трагически совпали с пределами всего его творчества и жизни. Судьба распорядилась с такой жутковатой пунктуальностью, что невольно задумаешься, будто и в самом деле у великих художников есть с ней своя, неведомая людям договоренность. Знал он или нет о надвигающемся конце, независимо от этого «Жертвоприношение» осуществлялось как завершение цикла. Если бы он поставил еще несколько фильмов, то, наверное, они были бы иные и о другом. В лекциях на режиссерских курсах он рассказывал о живописцах средневековой Японии, которые, достигнув славы на родине, уходили в другие города и там брали новое имя и творили в новой манере. Связывал ли он это со своей жизнью? Это разговор особый, тяжелый — не о славе, а о страданиях на родине, не оценившей и отвергнувшей гения (высокие слова тут уместны). И о невозможности повторить путь средневекового художника-аскета в наше время, «когда судьба по следу шла за нами, как сумасшедший с бритвою в руке».

Идея жертвы соединяет все фильмы цикла в один «сверхфильм»,

«метафильм». Он развивается во времени и формирует для себя особое, наполненное значениями пространство. Назовем его сюжет легендой Тарковского. Этот сюжет шире, чем рассказ о взаимоотношениях людей, он близок к сюжету построения мифологической модели мира, в которой этические координаты связаны с физическими и историческими.

Внимательного зрителя не может не заинтересовать повторяемость некоторых элементов в фильмах Тарковского. Иногда это обычные вещи в бытовых ситуациях, но особо акцентированные: река, огонь, зеркало, яблоки, лошади, колокол и т. д.,— а иногда ситуации ирреальные, не имеющие аналогий в действительности: дождь или вода внутри дома (в «Солярисе», «Зеркале», «Сталкере», «Ностальгии») или одинаковые финалы «Соляриса» и «Ностальгии», где дом героя превращается в островок в условной среде. Есть и другие совпадения, странные и красноречивые: «Жертвоприношение» начинается и кончается кадром с деревом на морском берегу и мальчиком, точно так же, как за двадцать лет до этого кадром с мальчиком и деревом кончалось и начиналось «Иваново детство»,— получается, что финал последнего фильма смыкается с началом первого, образуя что-то вроде рондо или неких ассоциативных рамок, открывающих и замыкающих все творчество Тарковского. Всего, по моим представлениям, через фильмы Тарковского проходит более двадцати постоянных мотивов. Несомненно, тут есть какая-то система[1].

[1] Сосредоточивая внимание на этой системе, я вынужден отвлечься от разговора о других художественных ценностях фильмов Тарковского. Их множество. Но, к сожалению, в статье обо всем не скажешь. Я рассматриваю в ней один, может быть, узкий, но очень важный для понимания фильмов Тарковского вопрос, без выяснения которого анализ стилистики, психологических и исторических концепций его творчества, на мой взгляд, был бы неполон.

Критики часто замечали внутренние переклички между отдельными деталями или эпизодами фильмов Тарковского, но вопрос о системности не возникал. Может быть, потому, что вещи и их значения рассматривались в отрыве друг от друга: «река может нести радость, а может сулить стужу и гибель»[2]. На мой взгляд, принципиально как раз то, что вещам присущи постоянные значения. Именно постоянство значений превращает эти вещи в единицы языка, которыми записана легенда Тарковского. В сущности все вещи такого рода — это символы; символами их делает второй, скрытый смысл, связанный не с конкретным эпизодом, но с более широким контекстом всей легенды. Многие из подобных предметов осознавались как символы задолго до того, как попали в фильмы Тарковского. Не режиссер своей творческой волей дал им некие условные значения, а они сами по себе, независимо ни от чьей воли принадлежат к древней символической традиции. По мере разворачивания сюжета легенды от фильма к фильму знаковый характер предметов усиливается. Одновременно с этим изменяется восприятие и первых, ранних фильмов Тарковского: в них начинают прочитываться значения, ранее недоступные зрителю. Тут эффект обратной перспективы работает так же, как в живописи, где он требует увеличения отдаленных предметов: после просмотра последних фильмов Тарковского возврат к его первым работам многократно усиливает их символическое звучание. Последние фильмы разрешают интригу легенды и не оставляют сомнений в том, что она глубоко символична. Они дают ключ к коду, пользуясь которым, можно прочесть спрятанный под фабулой первых фильмов все тот же мифологический сюжет и увидеть символы в тех мотивах, которые прежде восприни-

[2] Фрейлих С. О стиле в кино. М., 1987, с. 31.

мались как многозначные и неопределимые образы.

Символическая форма развивается во времени, как музыка. До завершения ее невозможно понять, как музыкальную фразу по первым тактам вступления.

Фасад храма нельзя увидеть во время закладки его фундамента.

Только после завершения всего цикла стало очевидно, что символичны не только детали и ситуации, но и целые сюжетные мотивы, между которыми возникают смысловые переклички, обнаруживается внутреннее родство. Это позволяет объединить их в несколько групп. Каждая такая группа однотипных мотивов становится единицей укрупненного сюжета легенды Тарковского.

Неожиданно и сильно этому способствует то, что между такими группами возникает некая соподчиненность, между ними сами собой складываются отношения экспозиции — развития — развязки.

Вот как выглядит сюжет легенды.

1. Герой уходит в иной мир. В каждом фильме локализованы зоны, где сосредоточены враждебные человеку или стоящие над человеком силы. Эти зоны отделены границей от зон, где идет нормальная человеческая жизнь.

В «Ивановом детстве» иной мир — это немецкий берег. В «Андрее Рублеве» — зона молчания героя (в мифологической традиции обет молчания так же, как и другие обеты — столпничества, затворничества, — приравнивается к мнимой, ритуальной смерти и сопоставляется с пребыванием в ином — загробном — мире). В «Солярисе» иной мир — орбита мыслящей планеты. В «Сталкере» — Зона. В «Ностальгии» — дом Доменико, да и, пожалуй, вся Италия, вернее вся «не-Россия». В «Жертвоприношении» — дом служанки-ведьмы, впоследствии в эту зону входит и дом героя. Особняком от других фильмов стоит «Зеркало». Здесь вариантом путешествия в иной мир становится уход отца из семьи.

2. Цель похода в иной мир — поиск средства для спасения земного мира, то есть бессмертия. Тарковский акцентирует в фильмах ощущение гармонии или дисгармонии мира. Совесть выступает в них как универсальный космический принцип, единственная защита от нравственного распада человеческого мира или его физической гибели.

В «Ивановом детстве» спасение мира — победа над немцами. В «Жертвоприношении» — уничтожение самой возможности войны. В «Андрее Рублеве» — очищение совести, обретение духовной мощи, познание истинной сути искусства; Рублев молчанием искупает свой грех и прерывает молчание, когда понимает, что надо, забыв о себе, творить искусство, которое спасет не одного, а всех. В «Солярисе» спасение в том, чтобы идти к высшим ценностям, а не наперекор им. В «Зеркале» — поиск гармонии в отношениях между людьми. «Сталкер» кажется земным вариантом «Соляриса», и здесь тайна Зоны помогает героям разгадать самих себя. Пытается обрести духовную силу герой «Ностальгии», итогом фильма становится его видение — русский деревенский дом в развалинах готического храма (вспоминается «Покаяние», поставленное почти в эти же годы: «Зачем дорога, если она не ведет к храму?»). Дом Криса на острове в океане Солярис — это более ранний вариант той же идеи.

3. Контакт героя в ином мире с властителями жизни и смерти. Фильмы Тарковского остроконфликтны, но конфликт разделяет не отдельных людей, а человечество в целом и противостоящие ему силы. Столкновения персонажей — отголоски этого главного конфликта, спор между разными формами отношения к внеземным и античеловеческим силам.

Иван вместе с нашими солдатами и офицерами в «Ивановом детстве»

воюет не с конкретными немецкими солдатами, а со стихией смерти, орудующей на земле руками немцев. Немцы в фильме показаны всего один раз, мимоходом, мы не видим их лиц: враждебность человеку, исходящая от них, внеличностна. Татары и князья с их бесчинствующими стражниками в «Андрее Рублеве» (единое скопище бесов) в своей пестроте тождественны, все — рабы стоящей за ними тьмы. Высший внечеловеческий разум в «Солярисе» впервые явлен воочию. В «Зеркале» зло рассеяно в мире: это и фашисты, и маоисты, и франкисты, и американские летчики в самолете над Хиросимой, и сталинский культ; но больше всего это непонимание людьми друг друга, чувства одиночества, бесприютности и печали. Космический разум в «Сталкере» растворен в пространстве Зоны. В «Ностальгии» с идеей господства над жизнью и смертью Доменико. Все его действия — атрибуты «нездешнего персонажа». Он пророчествовал, обладая странной духовной властью над людьми; перешел бассейн по воде, не замочив ног. Доменико не воплощает в себе высших сил, но связывает людей с ними, он — «посредник», такой же, как в «Жертвоприношении» почтальон и служанка-ведьма.

4. Истинный путь к спасению — принесение жертвы (и катарсис — принятие жертвы). Во всех фильмах герои утверждают идею высшего добра, отказываясь ради него от своей жизни или от чего-то самого дорогого в ней.

Жертвенна работа Ивана в немецком тылу в «Ивановом детстве», показаны атрибуты казни в тюрьме. В «Андрее Рублеве» процесс жертвы протянулся молчанием Рублева (его «неживым» состоянием) до отливки колокола. Колокол родился в огне. Рублев у этого огня возродился к новой жизни, обрел новую ипостась — юного ученика. В «Солярисе» жертвой кажется мне передача Солярису энцефалограммы Криса — всего его сознания. В «Зеркале» мотив жертвы раздроблен в спиральной композиции фильма и воплощен в огне — костры, пожары, огонь в печи и на лучине пунктиром прошивает все действие, каждый раз знаменуя переход героев в новое нравственное состояние. В «Сталкере» вся Зона представляет собой нечто вроде большого жертвенника: человек прозрачен для царящих здесь высших сил. Вступая в последнюю комнату Зоны, где совершается таинство материализации самого сокровенного в душе человека, герои перестают быть хозяевами себе и отдаются во власть высших сил. Что это, если не жертва? Единственное, в чем они свободны,— отказаться от желаний. Но человеку, пока он жив, это не под силу. Уничтожить в себе желания, волю, память, мысли возможно лишь в буддийской доктрине, да и тут это ее конечный момент, сопоставимый с «не-жизнью», а ведь пройти через момент «не-жизни» — тоже жертва в некотором роде. Так что Зона оказывается ловушкой, из которой без жертвы не выйти. В «Ностальгии» жертва главного героя, Андрея Горчакова, сублимируется через самосожжение Доменико, это известный в мифологии обряд «замещения жертвы»[3]. В «Жертвоприношении» уже по названию ясно, что жертва есть; но где — надо уточнить. По-моему, это не столько пожар, как может показаться, сколько ночь в доме ведьмы. Пожар происходит утром, когда жертва уже принята и на землю вернулся мир. Накануне вечером герой в молитве обещал отказаться от семьи, дома и всего прочего, если будет выполнена его просьба. Просьба выполнена, и пожар — это отдача долга. Не жертва в чистом смысле, а ее повторение, ритуальная имитация[4]. Характерно, что наибольшие душев-

[3] См.: Гринцер П. Эпос Древнего мира.— «Типология и взаимосвязи литератур Древнего мира». Сб. М., 1971, с. 162—164.

[4] Там же.

ные терзания герой испытывает перед «визитом» к ведьме, а не перед подожжением дома, дом он поджигает как бы машинально — в это время он уже находится в беспамятстве. Однако с идеей жертвы фильм в еще более широком смысле связан уже с первого кадра, где Александр сажает в землю сухое дерево и рассказывает сыну притчу о японском монахе, который всю жизнь поливал водой такое сухое дерево, пока оно не расцвело. Эта притча восходит к покаянному обету, известному во многих вариантах, в том числе и в христианском русском поливании головешки, пока она не прорастет и не даст плодов. «Если черенок зацветет — грешник прощен, если нет — осужден»[5]. В последнем кадре мальчик продолжает дело отца — поливает дерево, продолжает покаяние и жертву. Итак, идея жертвы проходит по меньшей мере через три сюжетных слоя этого фильма, образуя концентрическую тройную структуру.

Пожар тут — катарсис. Такой же, как пробег Ивана по речному плесу в финале «Иванова детства»; как цветная иконопись в «Андрее Рублеве»; как странные «экстрасенсорные» способности, открывшиеся в дочке Сталкера; как дом героя на острове в океане Соляриса и в интерьере храма в «Ностальгии». Катарсис (или моменты, более или менее его напоминающие) — непременная часть композиции фильмов Тарковского — тяготеет к жанру античной трагедии, как и конфликт героя с судьбой; в структуру трагедии катарсис вошел из предшествовавшего ей мифа, древних мистерий и религиозных праздников, в которых «очищение от осквернения совершалось средствами религиозного ритуала»[6], и в этом смысле катарсис в фильмах Тарковского является частью мотива жертвы, причем завершающей, результирующей частью.

Итак, в каждом фильме присутствуют четыре мотива: 1. Герой уходит в «иной мир». 2. Цель ухода — поиск средства для спасения мира или бессмертия. 3. В «ином мире» герой борется с высшими силами. 4. Герою открывается путь к спасению — жертва. Эти мотивы складываются в стройный сюжет, общий для фильмов Тарковского, который глубоко скрыт под их фабулами, под оригинальными, в каждом фильме по-новому выразительными кинематографическими фактурами. Этим внутренним сюжетом определяется подспудное движение смысла в фильмах и их единство. Но не тождество. Мотивы в фильмах акцентированы по-разному. Мотив ухода в «иной мир» доминирует в первых фильмах — «Ивановом детстве» и «Андрее Рублеве», взаимодействие с внечеловеческими силами детально разработано в срединной группе фильмов — «Солярисе» и «Сталкере», жертва максимально реализована в последних фильмах — «Ностальгии» и «Жертвоприношении». Отсюда следует нечто поразительное, то, о чем уже говорилось выше: если в последовательном ряду фильмов со сходными внутренними сюжетными мотивами акцент передвигается от начальных мотивов к завершающим, то весь этот ряд фильмов как нечто целое обладает тем же внутренним сюжетом, который как бы растягивается, а каждый фильм становится ступенью в этом масштабно укрупненном сюжете.

В легенде Тарковского очевидны мифологические черты. Это позволяет понять повторяющиеся детали и ситуации в его фильмах как мифологемы и их устойчивые атрибуты. Ничего, кроме самих себя не означающие вне контекста мифа, они наполняются значениями в мифе и раскрываются как единицы мифологического языка.

Надо уточнить, что́ я имею в

[5] Пропп В. В. Фольклор и действительность. М., 1976, с. 296.

[6] Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975, с. 192.

виду под словом «миф». В данном случае это древнейшие представления об одушевленном космосе, которые лежат в основе всех мифологических сюжетов и выявляют в них общую первичную модель: все эти сюжеты, в сущности, являются разными вариантами истории создания мира. Космогония — создание миропорядка — в мифе представала как драматическое действо, битва богов, в которой изначальный Хаос был расчленен на небо богов и землю людей, а побежденные силы первобытной тьмы были сброшены в подземные воды и стали там владыками смерти. Главная проблема человека — проблема жизни и смерти — разрешалась в мифе путешествием героя в подземный мир, чтобы получить или вырвать у его властителей право на бессмертие. Мифологическая эпоха ушла в прошлое, но навсегда закрепила в архетипических образах древние логические модели. Архетип жертвы как ритуального перехода через смерть к бессмертию стал основой представлений человека об истинном духовном пути.

Фильмы Тарковского показывают, как последовательно режиссер входит в миф. Подобно иноку Андрею Рублеву из своего фильма, он углубился в искусство-служение, почти священодействие, стремясь дойти до первоосновы добра и зла, «абсолютной истины отношений человека и действительности»[7]. Поиск высших, абсолютных критериев этики и был путем к мифу. Ведь добро в мифе было абсолютным постольку, поскольку оно помогало создавать космос из хаоса, а зло — потому что разрушало космос как миропорядок. Герои древнейших мифов совершали множество, на современный взгляд, жестоких и кровавых поступков, и все же результатом их стало создание космоса,— и в основе мифологических сюжетных матриц лежит этот изначальный, глобальный по своей сути этический критерий.

В фильмах Тарковского нет не то что персонажа, но даже травинки, которая не участвовала бы в этическом диспуте. Поэтому его фильмы так полны драматизма. Даже того зрителя, которого не интересует мифология и философия, который чисто эмоционально переживает экранное действие, это заставляет, не отрываясь, глядеть на экран, вцепляясь в подлокотники кресел. Драматические конфликты в его фильмах развиваются не вширь, а вглубь, уходя к самым корням человеческой этики. Поэтому его иногда сравнивают с Толстым и Достоевским. Не буду судить, преувеличение это или нет. Эти писатели анализировали человеческую душу, драматично борющиеся свойства человеческой натуры. Тарковский — взволнованный и отнюдь не беспристрастный судья людей. Этикой христианского мифа он проверяет современного человека, его нравственный потенциал. Это выводит его творчество за рамки кинематографа, делает его экранизированной (и прожитой в собственной судьбе!) философской концепцией человека.

Он говорил об «иероглифе абсолютной истины», который предстает художнику в мгновенном озарении. Это не метафора: иероглиф абсолютной истины в свернутом виде представляет собой сюжет его легенды. В развернутом виде — это постановочный план его фильмов.

Контуры мифа буквально совпадают с контурами творчества Тарковского: его рамками, как уже говорилось, являются первый и последний кадры первого и последнего фильма.

Дерево.

Оно появляется в конце «Жертвоприношения» и в его начале, и в центре — в картине Леонардо «Поклонение волхвов», репродукция которой висит в доме героя, и на титрах, фоном которым служит эта картина. Под вечным деревом жиз-

[7] Тарковский А. Запечатленное время. — «Вопросы киноискусства», вып. 10. М., 1967, с. 80.

ни Мария держит на коленях ребенка, которому суждено стать жертвой за весь мир. «Как страшен этот Леонардо!» — шепчет герой фильма, рассматривая картину.

Как страшно это черное дерево, в котором с разбегу исчезает, как в гробовой колоде, Иван в конце «Иванова детства». А в начале своей истории Иван весело гоняется за бабочкой в солнечном лесу, под высоким деревом, и камера выпускает его из кадра, медленно поднимается вдоль ствола до самой вершины и оттуда, сверху, через верхушку дерева на первом плане снова ловит в кадр мальчика, уже уходящего к горизонту — к своей доле.

Жизнь начинается и кончается, прорастая, как дерево, и через жертву уходит в бессмертие. Первое, солнечное дерево видится Ивану во сне, от которого он просыпается уже в условиях войны. Последнее, смертное дерево тоже растет в мире видений.

Под леонардовским деревом — ребенок, воплотивший в себе весь мир. Под деревом в «Охотниках на снегу» Брейгеля, воспроизведенных в кадре «Зеркала» и висящих в салоне станции «Солярис»,— человеческий мир во всей зимней прозрачности, с городами и реками, лесами и полями, охотниками и их собаками.

Есть только одно дерево, в котором соединились жизнь и смерть и которое проходит через все эпохи искусства как символ единства добра и зла и символ жертвы,— это Мировое дерево.

Как в композиции легенды Тарковского, на древнейших каменных печатях Мировое дерево фланкирует изображение и царит в центре, и рядом с ним — герой, спускающийся в подземный мир в поисках бессмертия, боги и символы иного мира — волшебные птицы и звери. Это композиционная схема многих фольклорных орнаментов.

Мировое дерево — один из древнейших мифологических мотивов в искусстве. Это живой, пластически представимый образ и вместе с тем — логическая конструкция, показывающая общность физического и этического пространства. Мировое дерево, по представлениям древних народов, вырастало корнями из «нижнего» — подземного — мира воды, темноты и смерти, а ветвями уходило в небеса, в мир богов, света (огня) и бессмертия. Его ствол соотносился с осью мира. С Мировым деревом связаны вещественные атрибуты бессмертия — золотые яблоки, ветви и т. д., за которыми, собственно, герой мифа и отправлялся в иной мир. Но этот поход — иносказание умирания героя, и его попытка найти бессмертие может быть реализована в мифе только переходом через жертву. Так в один смысловой комплекс сошлись идеи духовного восхождения человека и взаимопроникновения разных миров. В христианской традиции жертва обрела сверхценное значение. С Мировым деревом стал ассоциироваться крест. Есть иконы, где Христос изображен распятым на Мировом дереве.

Вероятно, Тарковскому было близко такое прочтение мотива Мирового дерева — соединяющее христианство с древними представлениями о миропорядке как «этическом космосе». Так заставляет думать финальный кадр «Жертвоприношения» с деревом, посаженным на пустынном морском берегу и оставленным как завещание сыну — героем и автором, кадр, в котором мальчик спрашивает: «Почему вначале было слово?».

Если Мировое дерево связывает жизнь и смерть, то, отделяясь друг от друга, эти полюса судьбы воплощаются в мифологемах огня и воды.

Вода — иносказание смерти. В древнем мире это хаос, первобытное состояние мира, откуда все пришло и куда все уйдет. То же самое вода означает и в мифе Тарковского, но тут добавляется оттенок: вода как время, антагонист памяти.

Кинематограф, обладающий свойством материализовать память, был

для Тарковского чем-то большим, чем искусство,— миссией, служением Абсолюту, подвигом победы над временем. В этой киноэстетике, тождественной мифу, позитивным полюсом была память — эквивалент бессмертия, а негативным — забвение, энтропия, всеразрушающее время, текучее, как вода.

В любых ассоциациях время для него связано с водой. Ржавый часовой механизм с распущенной пружиной в стеклянном кувшине с водой — как яснее показать родство воды и времени? Этот кадр из «Зеркала» отвечает стихам Арсения Александровича Тарковского:

...И время в чем попало
В больших кувшинах, в синих ведрах,
В банках из-под компота — принесут...[8]

Тарковский часто акцентирует мифологические функции предметов, отделяя их от бытовых функций. Знаменитый дождь в доме! В кошмарных снах мальчика в «Зеркале» вода потоком льет с потолка, рушится промокшая штукатурка, отплывают покрытые черной плесенью стены... В «Солярисе» дождь тихо капает на плечи отца в доме, созданном Солярисом для землян. В «Ностальгии» льет в расставленные по всему полу тазы в доме Доменико. В «Зеркале» в сцене, где мать в доме у богатой докторши рубит голову петуху, за ее спиной просачивается из стены, проливается вода — ужас ее от того, что происходит. Когда вода появляется в доме, в дом входит какая-то странная форма жизни, враждебная нашей, подвижная, агрессивная: антижизнь.

Эти мотивы вне символики понять нельзя, их приходится волей-неволей объяснять символически. Вода в конкретных случаях в фильме знаменует силы зла, разрушения, страха, греха; проецируя эти значения на обычные пейзажно-бытовые мотивы, которые есть в любом фильме,— река, ручей, болото, море, лужа, вода в рукомойнике, колодец, бассейн — понимаешь, что и в простых жизненных контекстах вода появляется или акцентируется не случайно, она является не просто частью пейзажа, но его значимой негативной частью. Иногда это граница между миром людей и «иным миром» (особенно явно это в «Ивановом детстве», «Сталкере», «Жертвоприношении») и всегда — среда, враждебная человеку.

В «Зеркале» мать бежит в типографию под проливным дождем. Снят этот пробег в рапиде. Тарковский говорил в лекциях, что тут актриса идет «как сквозь воду», преодолевая среду. Можно было бы сказать: преодолевая сопротивление беды. Сопротивление времени — ибо в такие моменты время сгущается и будто выпотевает из вещей, из пространства — водой.

Омовение рук в фильмах Тарковского — не смывание с них грязи, а наоборот, приобщение к воде, к антижизни. Это особенно заметно в «Жертвоприношении» в доме служанки-ведьмы. Александр моет руки, когда входит в этот дом. Это вода не от того мира, который он покинул, а от того, куда он пришел, от ведьминого мира. Он забывает свой прошлый мир таким омовением и соединяется с ведьмой. Воду она наливает ему на руки из старинного умывального кувшина над керамическим тазом. Это не всеобщая вода из крана, а принадлежащая ей, из ее кувшина, из ее рук. Такой же старинный умывальный набор появляется в доме Криса в «Солярисе» — в доме, созданном Солярисом! И этот же умывальный кувшин стоит на полке в каюте убившего себя Гибаряна на космической станции.

Александр испачкал руки по дороге к ведьме, потому что упал с велосипеда в лужу, которую никак не сумел объехать, хотя пытался. Смешно сказать, но эта лужица — Рубикон (тоже, как известно, небольшой ручей, но его плеск не

[8] Тарковский А. Вестник. М., 1969, с. 274.

умолкает в истории). В финале горящий дом снят с такого ракурса, где на переднем плане огромные лужи. В начале фильма дом снимался с других точек, и луж там не было. Получается, что местность стала заболачиваться одновременно с происходящими в нем страшными событиями. И когда Александр и его жена во время пожара бегут к дому и спотыкаются и падают в эти лужи, это воспринимается как перебои сердечной деятельности, как мгновенные обмороки. Там, где они оступаясь, прикасаются к воде, они прикасаются к смерти. И забвению.

В «Сталкере» центральная комната Зоны залита водой, и герои идут к ней через тоннели по колено в воде, преодолевая воду — границу смерти. Из всех тягот войны, запечатленных в хронике, Тарковский выбрал и вмонтировал в «Зеркало» кадры перехода наших солдат через Сиваш. На последнее задание Иван в «Ивановом детстве» уходит через реку, разросшуюся до космических масштабов,— огромный гнилой лес залит до горизонта, и по нему бредут по пояс в воде разведчики. Рифмой к этой воде — блестящий солнечными бликами речной плес, через него убегает Иван в эпилоге, в игре в прятки (прятки — фольклорный отголосок древнейшего ритуала, связанного с переходом через мнимую смерть[9]).

В традиционном мифе и волшебной сказке граница иного мира имеет входы и выходы, которые охраняют «стражи ворот». Есть и в фильмах Тарковского подобные прорывы границы и традиционные персонажи-охранители.

В «Ивановом детстве» Иван, вместо того чтобы отправиться в суворовское училище, убегает на фронт, его находят и возвращают назад у последней грани: в сгоревшей деревне у распахнутой двери разрушенного дома. Дверь, которая никуда не ведет. И при ней — сумасшедший старик, говорящий непонятные слова и не понимающий Ивана. Иван, уезжая, оставляет ему хлеб и консервы. Но не дает их старику в руки. Они остаются лежать на срубе колодца, который стоит рядом с разрушенной избой. Колодец — это вход в подземный мир, еще более ортодоксально сказочный, чем дверь, ведущая в «никуда». Иван во сне видит себя на дне колодца, а мать — наверху. Часто в статьях, в разговорах об «Ивановом детстве» вспоминается разговор его с матерью о звездах, которые видны днем в глубоких колодцах. Ивану кажется, что он говорит с матерью из глубины колодца. Он сам там как звезда, и звезда сияет в воде рядом с ним, он пытается ее поймать в воде. Этот сон — о том, что он видит себя в смерти. А мать для него — жива, хотя ее уже нет.

Все кинохрестоматии, наверное, обошел кадр, где капитан Холин и медсестра Маша застыли в объятии над траншеей: их любовь несостоявшаяся — над смертью. Еще один выход из иного мира — разрушенная мельница в начале фильма. Мельница в искусстве и фольклоре традиционно связана со всякой чертовщиной, заброшенная — тем более. После мирного, солнечного сна (с деревом) Иван просыпается в этой черной (хочется сказать — чертовой) мельнице и идет в войну. Стражи потустороннего мира — два мертвеца, встречающих разведчиков на немецком берегу. И черная собака, которая ждет героев «Сталкера» в глубине Зоны, у самого подхода к таинственной комнате, и птицы, летающие в этой комнате; в «Зеркале» — петух, вылетающий из опустошенного дома в страшном сне, и птицы, летающие по комнате в снах, воробей, вспархивающий из руки героя перед финалом.

Простил ли людей Солярис? Неожиданный вопрос.

Многие, с кем приходилось обсуждать фильм, видят его финал

[9] Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1987, с. 321.

как примирение с землянами. Да, мудрый Солярис понял тоску землян и дал им этот сказочный подарок — островок Земли. Но это не дань побежденного победителям и не примирение равных. Солярис сохранил достоинство сильнейшего. Ведь в этом так подлинно, так любовно и идеально точно смакетированном доме — с потолка льет дождь! И это не ошибка, не просчет Соляриса, как синтетическая кровь Хари. Это вечный дождь потустороннего мира. Вода мирового хаоса, внутри которого теплится земной огонек. Напоминание землянам, что они живут в смерти, живут в «нигде». Знак власти над ними высших сил.

Перед финалом «Соляриса» Крис и Снаут идут по круговому коридору космической станции, и этот коридор бесконечен, и из каждого окна бьет им в лица ослепительный свет.

Если вода и темнота воплощают смерть, то свет и огонь — духовную, высшую жизнь. В судьбе всех героев Тарковского огнем отмечены переходы души в новое состояние. Огонь появляется в фильмах в те моменты, когда герой поднимается на новую нравственную ступень. Огонь выплавляет колокол в «Андрее Рублеве», пылает дом в «Жертвоприношении», пытается сжечь себя Доменико в «Ностальгии», в «Солярисе» Крис перед отлетом в космос жжет в костре старые бумаги. Каждый виток спиральной композиции «Зеркала», раскрывающий новые грани духовной жизни героев, связан с огнем — пожара, лучины, лампы, печи, костра.

Исповедальность «Зеркала» сопряжена с откровенностью выразительных средств в этом фильме, который может служить «словарем» к творчеству Тарковского, настолько в нем явственны значения вещей. Вот, например, эпизод, где мать с мальчиком приходят к богатой докторше продавать сережки. Мальчик мучается от унижения, от стыда, и керосиновая лампа в сенях, где он сидит и ждет, медленно гаснет. На крупном плане фитиль лампы коптит, трепещет и долго-долго гаснет. Встык к этому кадру — докторша примеряет сережки, улыбается, что-то воркует, но слов нет. В фонограмме шум дождя!

Пока докторша меняет сережки, а мальчик ждет, на экране проходят эпизоды в его воображении. Один из них очень странный. Огонь — и в нем горит зеркало. Короткий кусок, несколько секунд, едва успеваешь рассмотреть, что это такое. Блестит амальгама, мутнеет от дыма стекло...

Что такое зеркало? Смешной вопрос — отражающее стекло. Ну, метафорически — отражающее сознание. Память. Наконец, история, где все оставляет свой след. Все так. Но есть и еще один смысл. В сказках зеркало связано с высшим знанием. В волшебном зеркале отражается весь мир, для него нет тайн. В мотиве зеркала преломился древний мифологический мотив неба — всезнающего и всевидящего неба и всесветлого солнца [10].

В волшебных сказках солнце — мужского рода. Отец-солнце. Отец.

Зеркало горит. Что это? Мольба отца о помощи? Или вспышка ненависти к нему, вынудившему семью на унижения и беззащитность своим уходом? Рождение в душе мальчика новых сил — мужчины, защитника матери? Никто не ответит на эти вопросы, кроме самого Тарковского. Но для меня зеркала, висящие везде, где идет действие фильма, и даже валяющиеся в лесной траве,— а в последнем павильонном эпизоде на одной стене висит семь разных зеркал!— все эти зеркала выстраиваются в один смысловой ряд со стихами Арсения Тарковского, отца режиссера, которые звучат в фильме. Эти стихи переводят действие в более высокий философский лад и создают впечатление присутствия в

[10] Там же, с. 322.

фильме еще одного персонажа, который все знает и все видит,— не через эти зеркала, которые смотрят со всех стен? Фильм, посвященный матери автора, странным образом превращается в фильм об отце.

Герой «Зеркала» в детстве и его сын рассматривают старинную книгу с репродукциями Леонардо да Винчи. Это отцовская книга. Как и зеркало, она принадлежит к семантическому полю понятия «отец» и означает высшее знание. Знание, которое живет одновременно в прошлом и будущем и для которого не существует времени. То знание, которое равнозначно памяти и совести и имеет прямое отношение к идее абсолюта. Это знание ассоциируется с Мировым деревом, которое связывает добро и зло. Книга о Леонардо и его картины, так же как картины Брейгеля и дерево, которое сажает на пустынном морском берегу Александр вместе со своим сыном и которое когда-нибудь должно зазеленеть, и зеркала, и рембрандтовский «Блудный сын» в последнем кадре «Соляриса»— все это один смысловой ряд: приближение к всеобщему и вечному Отцу.

В этот ряд входит еще одна вещь — колокол. Колокол, который отливает мальчик-литейщик в «Андрее Рублеве» (продолжая дело отца!), заставляет Рублева вернуться к искусству. Тут — искусство как совесть, что ли. Эти понятия были связаны воедино еще в «Ивановом детстве» в эпизоде, где перед уходом в разведку офицеры дают Ивану, чтобы отвлечь его чем-то, занять душу, трофейную папку с гравюрами Дюрера. Иван видит портрет пожилого человека и спрашивает, кто это. «Писатель»,— отвечают ему. «У немцев не может быть писателей,— говорит Иван.— Они книги жгут. Сам видел». Камера панорамирует, и в кадре оказывается колокол, который валяется на полу под столом и до этого момента не был виден. Офицеры уходят, а Иван поднимает колокол на веревке к потолку. Он буквально «восстанавливает связь времен»!

Когда в «Зеркале» горит сеновал, то эпизод не страшный, а какой-то, я бы сказал, умиротворенный. Герои смотрят на огонь со спокойным любопытством. Уходит в прошлое какая-то часть жизни — и начинается новая. А потом они вспоминают: помнишь, это было тогда, когда горел сеновал... И этот горящий сеновал становится вехой в памяти. В отличие от воды-забвения он помогает вспомнить, парадоксальным образом оживляет прошлое! И если принять как постулат, что память в фильмах Тарковского есть не просто воспоминание, а оживление, переход от смертного, преходящего состояния к непреходящему, вечному, приобщение к бессмертию, к абсолюту,— то становится понятна не просто связь огня с жертвой, так сказать, ритуально-практическая, но и более глубокая: через реализацию абсолюта в нем, проходящую на своем пути через онтологию кинематографа, как ее понимал Тарковский. Во всяком случае, именно огонь стал апофеозом последнего фильма Тарковского. Место символики в картинах Тарковского постепенно меняется — она как бы перетекает из стилистики в сюжет.

Известно, что Тарковский в созданной им теории кинообраза отрицал возможность символа в кино: «символы, аллегории и прочие фигуры (...) не имеют ничего общего с той образностью, которая естественно присуща кинематографу», и утверждал: «идеальным кинематографом мне представляется хроника. В ней я вижу не способ съемки, а способ восстановления, воссоздания жизни. (...) Если время в кино предстает в форме факта, то факт дается в форме прямого, непосредственного наблюдения над ним» [11]. Это звучит как манифест современного кино. В дискуссиях о хронике и документальном стиле в кино, кото-

[11] Тарковский А. Запечатленное время, с. 84—85.

рые вызвала к жизни «ленинградская школа» кино, «новая волна» в драматургии и новые явления в прозе, идеи Тарковского могут стать аргументом в поддержку хроникального гиперреалистического стиля. Тарковский обосновал даже нечто большее, чем стиль,— в хронике он увидел сущность, природу кино.

Все бы хорошо, если бы были чуть заметнее нити, которые связывают эту теорию с его фильмами. Но они почти не видны. Это дает повод критикам говорить о противоречии или банальном разрыве между теорией художника и его практикой.

На мой взгляд, противоречия тут нет. Понятие реальности для Тарковского было шире, чем кажется обычно. Перед камерой он выстраивал жизнь, полную особого смысла, где все мельчайшие элементы несли знаковую нагрузку и не нуждались в дополнительном усилении знаковости с помощью того, что он называл «приемами», литературными тропами и «прочими фигурами этого рода»[12]. Лишь при такой предпосылке могла родиться его мысль о том, что идеальный кинематограф — это хроника. Да, хроника. Но хроника какой реальности, вот в чем вопрос. Ведь если он говорил, что «прежде следует описать событие, а не свое отношение к нему», то в другом месте добавлял, что «событие надо выращивать, как растение». Вот тут-то и смыкается этот разрыв: Тарковский «выращивает» событие в своих фильмах. Он документально показывает событие, «выращенное» чисто символическим путем.

Старая истина о том, что мир изменчив и не равен себе, для него имела особый смысл. Если реконструировать его представления об этом по его высказываниям и фильмам, то окажется, что действительность в них пластична, подвержена сдвигам, которые зависят от человеческой воли и веры. Вера движет горы — для него не сказочная фраза. Тяготение к фантастике, реализованное в «Солярисе» и «Сталкере», связано с представлением о неустойчивости материальной реальности. Весь мир — и человеческий, и физический, по Тарковскому, живет в сослагательном наклонении, в состоянии «если бы...» и зависит от духовной энергии человека, направляющей его движение по тому или иному пути.

Для Тарковского главным материалом кино является время: «кино — ваяние из времени». Если все процессы, протекающие во времени, представляют собой «судьбы», несут в себе определенную степень духовной напряженности, то весь мир имеет духовную природу. Именно поэтому он изменяем и сослагателен. Главная цель и задача человека — изменить его в лучшую сторону, индивидуальным духовным усилием вмешаться в его судьбу. Это и происходит во всех фильмах Тарковского, сюжетика которых неизменно выстраивается как конфликт героя с судьбой. Материал кино, как его понимал Тарковский, и сюжеты его фильмов классически, стопроцентно реализуются друг в друге. В этом — необычайная органика его фильмов.

[12] Тарковский в своих теоретических статьях и лекциях искусственно сужывал содержание таких понятий, как символ и литературный троп. Это позволяло ему не замечать их в своих фильмах и не принимать во внимание то, что без тропов невозможно построение связного текста. Для него фильмы были не текстом, а жизнью, едва ли не более живой, чем жизнь вне экрана.

Иллюзион

«Дом в сугробах», СССР (1928)

«Дом в сугробах»

«Картина Фридриха Эрмлера утверждает новый жанр в нашей кинематографии — «лирической агитки», агитки, становящейся явлением искусства. Пушки гражданской войны освещены улыбкой ребенка, плакатные характеристики героев «отрицательных» перемежаются с взволнованными зарисовками «своих»; социальные симпатии художника диктуют метод обработки снимаемого материала[1]». Так воспринимался «Дом в сугробах» сразу по выходе на экран.

На взгляд современного зрителя, социальный смысл этой картины прочитывается не столь однозначно. Да это и неудивительно: ведь «Дом в сугробах» снят по рассказу Е. Замятина «Пещера». Парадоксальный союз двух художников — пришедшего в кинематограф из ГПУ коммуниста Эрмлера и «попутчика», для РАППа — «писателя прошлого» Е. Замятина не мог не породить противоречивого произведения. Сотрудничество не обошлось без конфликта: сценарий, написанный Замятиным, был признан неудовлетворительным и перезаказан Б. Леонидову[2]. В результате политический пафос этой картины оказался доминирующим над ее кинематографической выразительностью, отсюда — ощущение «агитки». «Дом в сугробах» отличается относительной бедностью изображения, снят довольно статичными планами. «Фильму делает актер, а не кадр»[3],— писал Эрмлер в 1927 году, утверждая на главную роль ныне, увы, покойного, великолепного актера Федора Никитина. Мимика Никитина и пластика его дви-

[1] «Жизнь искусства», 1928, № 21, с. 9.

[2] См.: История советского кино в 4-х т., т. 1. М., 1969, с. 480.

[3] Эрмлер Ф. Кадр и актер.— Сб. «Фридрих Эрмлер. Документы, статьи, воспоминания». Л., 1974, с. 223.

жений — основа выразительности «Дома в сугробах». Никитин играет роль музыканта в фильме, где звука нет, но где он ощущается в каждом кадре. Эрмлер позднее вспоминал: «Моя художественная зрелость, мне кажется, началась с появлением звука, слова — этих новых могущественных компонентов искусства кино»[4]. В «Доме в сугробах» потребность в слове выражается, в частности, в обилии титров, то имитирующих стиль живой разговорной речи («Неужели в день моего рождения будет так же холодно!»), то, подобно повествователю, ведущих рассказ («... И утром город казался все же спящим»). Подобная оппозиция — закономерный этап эволюции языка немого кино[5], однако в фильме Эрмлера она особенно значима. Здесь проявляются ожидание звука в картине конца немого периода и доминанта литературной основы. Ведь на чисто сюжетном уровне в фильме от рассказа осталось немного. Общая тема — герой, не вынеся страданий жены, идет на поклон к богатому соседу попросить у него дров. Сосед отказывает, и герой решается на кражу. Безнравственный, хотя и вынужденный, поступок деморализует его. В рассказе он решает покончить с собой, но жена отговаривает его («...уехать отсюда»,— надеется она). Он дарит ей флакончик с ядом, а сам остается до поры в страшном мире. В фильме финал иной, и сюжет получает массу ответвлений.

Конкретизируется место действия. То, что Замятин в аллегорико-метафорической форме выражает в образе пещерного мира ледникового периода, здесь превращено в петроградскую зиму 1919 года. Усиленная по отношению к рассказу оппозиция «дом» и «внешний мир» задается уже двумя названиями фильма — «Дом в сугробах» и «Дом в разрезе». Не случайно сопоставление кадров: Петроград в снегу, войска, собирающиеся на борьбу с Юденичем,— укрупнение (титр: «Кое-где с революцией как будто окончилась жизнь») — статичные планы жилища музыканта, где, трясясь от озноба, лежит на кровати его жена. Супруги пытаются спастись от внешнего мира в своем доме, мир преследует их холодом, проникающим сквозь стены жилища. В фильме уточняется профессия главного героя. Дом в разрезе, один подъезд аналогия кинематографа: вертикальная последовательность квартир на этажах — имитация кадриков на пленке), представляет три слоя общества, не включенных в политическую жизнь страны. На верхнем этаже живет пианист, творец, мучающийся ощущением, что искусство больше не нужно. (Показательна сцена, когда, подойдя к афише с объявлением о концерте Шаляпина, музыкант говорит: «Великий артист заблуждается. Даже его искусство не нужно теперь никому». Интересно, что хотя действие фильма относится к 1919 году, съемки происходили в 1927 году, когда Шаляпин уже в течение пяти лет находился за границей. На среднем этаже дома — спекулянт с женой, среди любых социальных катаклизмов озабоченные лишь проблемой личного обогащения. И, наконец, в самом низу — дети. За их души борются как внешний мир, так и люди, принадлежащие миру дома. Вначале они сближаются с музыкантом, затем их пытается купить спекулянт, они совершают попытку бегства на фронт, где сражается их отец — красноармеец, и откуда их возвращают. У Замятина дети не фигурируют, но они переносят на экран важный для его рассказа мотив зооморфности, которым наделены другие герои (исчезнувший из сценария «мамонтоподобный» домовый председатель Селихов, «весь обросший зубами», окруженный своей самкой и тремя «обертышами» сосед Обертышев, в фильме — спекулянт).

Первый кадр квартиры детей: мальчик по-обезьяньи, вниз головой повисший на брусьях и нацепивший валенки на руки, его сестра, которая говорит: «Жаль, что постоялец наш помер! Веселый был шарманщик!», и, наконец, попугай на жердочке. Промелькнувшая в тексте рассказа тема умершего, но тем не менее бессмертного шарманщика, приносившего радость в этот мир, откликается темой «обезьяны и попугая», а поход музыканта к запасливому звероподобному соседу на поиски дров воспроизводит ситуацию «стрекозы и

---

[4] Эрмлер Ф. День рождения.— Там же, с. 98.

[5] Цивьян Ю. К семиотике надписей в немом кино. (Надпись и устная речь.) — «Труды по знаковым системам», Тарту (в печати).

«Дом в сугробах» («Дом в разрезе»). По рассказу Е. Замятина «Пещера».

Автор сценария *Б. Леонидов*. Режиссер *Ф. Эрмлер*. Операторы *Е. Михайлов, Г. Бушуев*. Художник *Е. Еней*. В ролях: *Ф. Никитин, Т. Окова, В. Соловцов, А. Бастунова, Я. Гудкин, Г. Шапошникова, В. Плотников, В. Маслов*. «Совкино».

муравья». Соотнося «Дом в сугробах» с рассказом Замятина, начинаешь по-новому понимать смысл этого фильма. Одна из главных его тем — тема искушения, которому подвергают друг друга обитатели дома, и тема предательства, которое поочередно совершает каждый из них. Спекулянт искушает детей, а они предают музыканта — идут работать за паек, оставляя его в холодном доме. Но дети оказываются обманутыми спекулянтом — предательство не насыщает. Сам музыкант, оскорбленный отказавшим ему в просьбе соседом, совершает аморальный поступок — ворует дрова, а затем предает детей — убивает их попугая и варит его для жены, мечтающей о курином бульоне. Воспользоваться плодами этих поступков супругам также не удается — сосед замечает кражу и врывается с побоями, дети, пришедшие поздравить именинницу, видят останки своего любимца. Сцена кончается очередным предательством: девочка, плача, берет в руки ножку попугая, а потом, улыбнувшись сквозь слезы улыбкой Лилиан Гиш, начинает ее есть[6]. Цепочка предательств разваливает дом. Он уже не может существовать как очажок в занесенной снегом вселенной. И тогда устанавливается связь героев с внешним миром: к детям возвращается отец с фронта, красноармейцы приглашают музыканта сыграть им на празднике в честь победы. Эта сцена в кинолитературе трактуется обычно следующим образом: «Музыкант дает согласие. Играя красноармейцам свои любимые вещи, он воочию убеждается, с каким восторгом слушатели воспринимают его музыку. Для отчаявшегося музыканта открывается большая светлая надежда стать активным участником новой жизни»[7]. Однако в фильме эта ситуация воспроизведена несколько сложнее. Один красноармеец говорит другому (титр): «Такой вечер! Такой праздник! А музыканта и нет!» — «Есть у нас музыкант, мобилизнем!» Начинают уговаривать музыканта, тот отказывается, улыбается с пренебрежением. Его искушают: «Побренчишь, паек дадим... дровишек!» Он упирается, его тащат силком. Мрачный, садится он за рояль. Начинает играть, по-видимому, какую-то незатейливую мелодию, поскольку аудитория реагирует весело. Это подбадривает его, он раскланивается на аплодисменты, его лицо расцветает, когда красноармейцы со всех сторон суют ему хлеб. Уступка насильственной «мобилизации», смена серьезного репертуара на развлекательный и общедоступный и получение морального удовлетворения при этом, награда в виде пайка — в каком-то смысле становятся отступлением художника от тех ценностей, которые он пытался защищать.

«Дом в сугробах» может быть прочитан как фильм о перестройке личности интеллигента старой формации, который постепенно принимает новую жизнь. Экранизация рассказа Замятина в каком-то смысле становится для Эрмлера формой борьбы со своим идейным антагонистом на его, антагониста, собственном материале. «Дом в разрезе», выросший на месте замятинской «пещеры», разрушается изнутри, а его останки поглощаются сугробами внешнего мира.

Наталья Нусинова

[6] В «Истории советского кино» (т. 1, 1969, с. 400) данный эпизод описан как несохранившийся. Однако он наличествует в копии Госфильмофонда, основательно дополненной и по отношению к данным каталога «Советские художественные фильмы».

[7] «Советские художественные фильмы». Аннотированный каталог, т. 1. М., 1961, с. 192.

Иллюзион

«Похитители велосипедов», Италия (1948)

Классические фильмы надо периодически пересматривать. И хотя нас далеко не всегда будут ожидать при этом сюрпризы — переоценка ценностей или сокрушение кумиров — риск того стоит, ибо метаморфозы, которые эти произведения переживают со временем, бывают порой разительными. Именно это ощущение посетило меня при недавнем просмотре дублированной копии классической ленты Чезаре Дзаваттини и Витторио Де Сика «Похитители велосипедов», выпущенной Главкинопрокатом в 1950 году.

Что такое «Похитители велосипедов» для итальянцев в 1948 году или для нас — немногим позже?

Вершина неореализма, оставившая далеко позади по цельности художественного мира даже «Рим — открытый город» и тем более ранние ленты, будь то «Дети смотрят нас нас», «Четыре шага в облаках» или стоящую несколько особняком в этом ряду «Одержимость» Висконти. Кстати, в сравнении с почти одновременно снятой и тоже классической картиной Висконти «Земля дрожит» «Похитители велосипедов» выигрывали демонстративной непритязательностью, контрастирующей с изощренным эстетизмом, пусть на самом что ни на есть повседневном простонародном материале.

Для Чезаре Дзаваттини фильм был шагом на пути к идеалу — к строгой фиксации жизни такой, как она есть, к отрешенному наблюдению за реальностью, где, по возможности, ничего из ряда вон выходящего происходить не должно. Следующий шаг ознаменовал «Умберто Д.» — фильм, может быть, более последовательный, но именно поэтому холодный, почти лишенный непосредственной трепетности жизни.

«Похитители велосипедов» — это еще и скандал, разразившийся в Италии. Об этом с грустной иронией нам напомнил в середине 70-х годов Этторе Скола в одном из эпизодов, на мой взгляд, лучшей своей картины «Мы так любили друг друга». Герой ее безуспешно пытается доказать своим оппонентам, что «Похитители» — это не профанация искусства, не клевета на Италию, не разрушение мифа прекрасного, а новое качество экранной достоверности.

В соседней Франции Андре Базен на материале этого и других неореалистических произведений строит могучую теоретическую концепцию «эстетики реальности». В неторопливом течении действия, внимательном следовании камеры за персонажами, в глубинных мизансценах и совмещении основного действия с вторым планом, где именно фон нередко перехватывает внимание зрителя, французский критик и теоретик кино усматривает решающее доказательство онтологического реализма кинематографа как такового, возврат к действительности, отказ от монтажа в пользу абсолютной объективности движущейся фотографии. Объектив кинокамеры Базен уподоблял глазу самого господа бога.

Наконец, у нас, на фоне парадной декоративности «сталинского барокко» и приключений трофейных Тарзанов лента Дзаваттини и Де Сика, озвученная знакомыми голосами, пробивала окно в другой мир, где повседневные заботы неожиданно оказывались близкими и понятными многим зрителям. И подобно тому, как классический советский кинематограф стал одним из импульсов, вызвавшим к жизни итальянский неореализм (хотя тут не следует недооценивать и роль традиций литературного веризма, давшего ему корни на родной земле), «Похитители велосипедов», а затем и «Рим, одиннадцать часов» предвещали торжество самой реальности на

«Похитители велосипедов» ("Ladri di bociclette')
Авторы сценария *Чезаре Дзаваттини, Витторио Де Сика, Сузо Чекки Д'Амико, Оресте Бьянколи, Адольфо Франчи, Герардо Герарди, Джерардо Гуэррьери* (по роману *Луиджи Бартолини*). Режиссер *Витторио Де Сика*. Оператор *Карло Монтоури*. Композитор *Александро Чиконьини*. В ролях: *Ламберто Маджорани, Энцо Стайола, Лианелл Карелл*. Производство П.Д.С.— В. Де Сика.

«Похитители велосипедов»

наших экранах времен «оттепели», а также и прорыв мирового кино к отечественному зрителю во второй половине 50-х годов.

Смотришь «Похитители велосипедов» сегодня и умом понимаешь, что в картине есть и достоверность быта (но, впрочем, куда ей до убийственной концентрации «Маленькой Веры» 1988 года!), есть непрофессиональные исполнители: безработного играет безработный, а шестилетний ребенок на экране всегда остается ребенком (но они почему-то, честно сказать, выглядят сегодня не очень умелыми актерами, выжимающими из зрителей слезу); есть неторопливое течение времени (но железобетон сюжетной структуры похищения велосипеда, его поисков и неудачной попытки воровства в финале стал до боли ощутимым еще в начале 60-х годов после поспешно канонизированной В. Деминым антониониевской дедраматизации).

Что до глубинных мизансцен, то они хотя и менее насыщены внутрикадровым противоборством, чем, скажем, у Орсона Уэллса, но все же отмечены драматургической выстроенностью. Особенно это проявляется в интерьерах.

И сквозь все эти друг за другом разрушающиеся традиционные представления о специфике «Похитителей велосипедов» проступают очертания совершенно другого, но столь же выдающегося произведения — своеобразной антисказки с идиллическим чудом (не случайно герой расклеивает афиши с изображением американской звезды Риты Хейворт) — обретением работы, ожиданием похищения и поисками по замкнутому кругу. Кульминация — блестяще поставленная массовая сцена, когда герой, наконец-то нашедший вора, не может доказать, что прав, и вынужден бежать, поскольку вора — больного, бьющегося в припадке, тоже безработного — защищает весь квартал. Наконец, в финале круг замыкается, потерпевший сам становится вором и, отпущенный из чувства милосердия, вливается в толпу таких же, как он.

Из монумента «онтологического реализма» «Похитители велосипедов» со временем превратились в образец популистской мелодрамы. И из всего набора определений, данных Андре Базеном, наиболее устойчивой константой осталось христианское милосердие, но не та показная благотворительность, когда присутствие на богослужении — единственный способ получить бесплатный обед, а высшее авторское сопереживание своим глубоко несчастным героям.

И раз уж мы говорим об изменчивости восприятия во времени и в пространстве, сегодня неожиданным прорывом реальности сквозь предрассудки звучит сцена в ресторане, где отец с сыном, как мужчина с мужчиной, распивают бутылку вина и утоляют голод жареным сыром.

Что ж, шедевры действительно неисчерпаемы.

Кирилл Разлогов

У книжной полки

Кора Церетели.
Сегодня на экране.
Сто киносеансов.
Страницы критической тетради.
Тбилиси, «Мерани», 1987.

В сущности, все, что можно было бы сказать об этой книге, сказано в предисловии Майи Туровской — и о том, что нет и не может быть критика без постоянной рубрики в печати, и о том, что такой критик у нас все-таки есть, пусть и единственный во всей нашей необъятной стране, и критик этот Кора Церетели, и о лаконичной, даже несколько суховатой, но доверительной манере письма, в которой только и нужно говорить о своем с постоянным читателем, и, наконец, о главном — о целостности книги, собранной, казалось бы, из случайных, определенных лишь прихотливой логикой кинопроката, рецензий.

И потому, наверно, следовало бы попросту перепечатать лаконичное эссе Туровской, тем более что книга эта, «Сегодня на экране», к сожалению, недоступна всесоюзному читателю, ибо вышла в Тбилиси тиражом в двадцать тысяч экземпляров, а «Искусство кино» в состоянии рассказать о ней тиражом всего в два с половиной раза большим. Но у редакции есть резон отрецензировать книгу, чтобы возбудить у всех нас черную, а лучше сказать, наичернейшую зависть и чтобы (страшно подумать!) предложить широко ввести систему личных рубрик. И для того, наконец, чтобы еще и еще раз напомнить о том, что существует во всем мире, кроме как у нас, такая профессия — колумнист, хозяин колонки, без которой немыслима критика, осмысление кинематографа как кинопроцесса, как движения, а не как суммы самых лучших и самых скверных фильмов.

Скажу сразу: книга Коры Церетели вызвала у меня именно это постыдное чувство — и по первому разу, в дни Тбилисского фестиваля, когда ее только-только «выбросили» на прилавки книжных магазинов, и по второму, когда я перечитывал ее, чтобы, как говорится, освежить в памяти. Чувство острой и печальной зависти (почему печальной — скажу в конце рецензии) к человеку, который взвалил на себя столь неблагодарную (и, между нами говоря, иссушающую душевно) задачу — смотреть не то, что хочется, а то, что выходит на экраны, думать о том, что никаких раздумий не вызывает и вызвать не может, описывать то, что зачастую описанию попросту не поддается; наконец, оценивать то, чему нет цены, а чаще — ценности. И все-таки эта своя ноша, которая, по народной мудрости, не тянет, заставляет критика идти наравне с процессом, сопутствовать зрителю во всех (или хотя бы в некоторых) его симпатиях и антипатиях, а если повезет, то передать ему и малую толику собственных привязанностей и склонностей.

А именно этим и занималась Кора Церетели, из года в год, по меньшей мере в течение шести лет публикуя на страницах «Зари Востока» по две рецензии еженедельно; рецензии не без лукавства размещены здесь в хронологическом порядке, и первая из них датирована февралем 80-го, а последняя (так бывает, наверно, только в Тбилиси) октябрем 86-го.

И хотя в книгу вошли, естественно, далеко не все из этих мини-обзоров — можно предположить, что не более половины, а может быть, и трети,— все же они складываются в достаточно отчетливую картину нашего многократно обруганного кинопроката, который — да простится мне этот диссонанс — был, оказывается, не столь уж плох и уж, во всяком случае, достаточно репрезентативен. Чтобы убедиться в этом, стоит только перечислить имена режиссеров: Лукино Висконти и Сидней Поллак, Билли Уайлдер и Хуан Антонио Бардем, Луи Малль и Андре Кайатт, Ингмар Бергман и Роман Полянский, Федерико Феллини и Иштван Сабо... Это из мастеров зарубежных. А кино советское — Глеб Панфилов и Динара Асанова, Иосиф Хейфиц и Сергей Соловьев, Вадим Абдрашитов и Генрих Малян, Илья Авербах и Никита Михалков (замечу в скобках, что этот блистательный перечень сильно подпорчен многочисленными опечатками в именах и фамилиях)...

А рядом, на той же афише, в ту же неделю проката — име-

на и названия, которые и упоминать-то грешно, а то и просто стыдно. Однако критик не повышает голос, не свирепствует (на что, видит бог, она имеет всяческое право). К. Церетели и здесь сдержанна и хорошо воспитана, ибо и фильмы, и их авторы равны перед лицом проката, перед необходимостью вести диалог со зрителем, и потому к каждому из них она относится с равным вниманием, с равным уважением или, на самый худой конец, со снисходительным пониманием.

И потому вряд ли стоит вступать с Корой Давидовной в полемику или, напротив, делать ей комплименты по поводу оценок, по поводу того, верно или неверно, справедливо или несправедливо, лаконично или многословно рассматривает она ту или иную картину. Тем более что выбор-то она на самом деле сделала, выбор в самом буквальном смысле, оставив за пределами книги многие и многие из рецензий, опубликованных за эти годы. Так что не будем преувеличивать простодушие этой книги, начиная с подчеркнуто скромного ее названия и столь же подчеркнутого объективизма.

Кстати сказать, в этом монологе критика мне как раз не хватает несдержанной субъективности, чрезмерности оценок, запальчивости, даже несправедливости. И, напротив, мне кажется чрезмерным этот объективизм, это нескрываемое и даже как бы вызывающее стремление встать над схваткой, над репертуаром, над той тенью мирового кинопроцесса, которая отразилась в зеркале этого репертуара в первой половине 80-х годов.

Впрочем, справедливости ради следует сказать, что относится это замечание главным образом к иноязычной, если можно сформулировать так, части этого репертуара. Куда строже, беспощаднее и яростнее судит Кора Церетели кино грузинское, не случайно выделенное из общего кинопроцесса, составляющее свой собственный, отдельный и далеко не второстепенный кинематографический микрокосм. Это ощущается даже в названиях рубрик: если первая, общерепертуарная, названа подчеркнуто бесстрастно — «Сто киносеансов», то вторая, грузинская, называется уже куда конкретнее — «Страницы критической тетради». И дело не только в названии. Подробнее становятся сами рецензии, каждая из них занимает едва ли не вдвое больше места, чем рецензии из первой части. И это естественно: на «грузинских» страницах Церетели выступает не просто как колумнист, как постоянный свидетель того, что происходит на экране. Здесь, рассматривая фильмы грузинских режиссеров начиная с далекого 70-го года, когда вышел «Не горюй!» Георгия Данелия (это очень важно, что Данелия естественно и закономерно входит в шеренгу грузинских кинематографистов, несмотря на то, что работает на «Мосфильме»), и кончая совсем уже сегодняшним «Покаянием», Кора Церетели находится внутри процесса, как один из его активных участников, идеологов и даже практиков: педагог Кора Церетели воспитала не один десяток кинематографистов, уже ставших взрослыми (им посвящена в книге обстоятельная статья «Человек и современный мир», датированная 1985 годом).

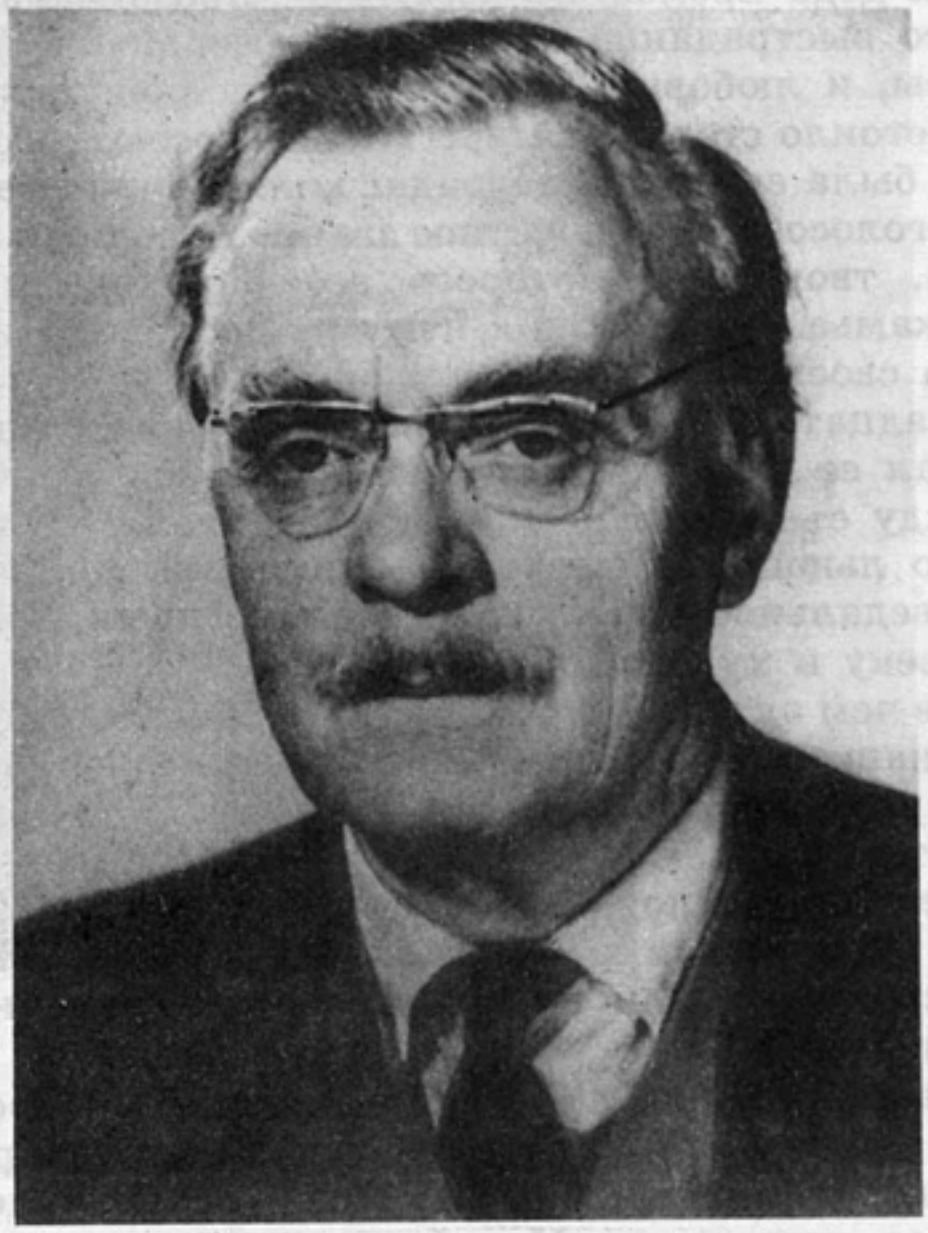
Разумеется, и здесь в поле зрения рецензента попадает далеко не все, опубликованы отнюдь не все рецензии и статьи — быть может, только самые памятные, самые существенные, самые важные. Однако на первый, на посторонний взгляд в книге не опущено ни одно из тех имен, явлений, произведений, которые давно уже складываются в устойчивый и, к счастью, необыкновенно жизнестойкий феномен грузинской школы кино: братья Шенгелая и Александр Рехвиашвили, Лана Гогоберидзе и Тенгиз Абуладзе, Отар Иоселиани и Резо Чхеидзе, Резо Эсадзе и Лео Бакрадзе... Я не говорю уже о статье-выступлении на несправедливой дискуссии 1978 года, прошедшей в редакции «старого» «Искусства кино»: «О грузинском кино и его подлинном отношении к действительности».

Быть может, это несовпадение в интонации, в эмоциональности, которой лишены рецензии на фильмы других студий, других стран, и приводит к тому, что две части книги в чем-то существенном не совпадают, «не стыкуются», как модно говорить.

Впрочем, если взглянуть на книгу шире, может быть, это вовсе не недостаток, может быть, это просто издательская необходимость, неумение показать автора шире, чем просто рецензента, чем просто колумниста.

Тем более что пришло, наконец, время сказать, почему наичернейшая зависть моя к Коре Церетели окрашена столь же черной печалью — потому, что колонка эта отменена, нет рубрики в газете «Заря Востока», нет исключения в нашем критическом огороде, мы снова все, как один, равны перед прессой. И книга Коры Церетели вышла как раз вовремя, чтобы стать памятником этому единственному исключению. Чтобы стать надеждой на то, что кому-нибудь когда-нибудь и где-нибудь еще повезет.

Мирон Черненко



Ф. М. Никитин

Первое появление на экране — в 1917 году: эпизодическая роль в фильме «Тереза Ракен», где царила Вера Холодная. Последнее — в телесериале «Под знаком «Красного Креста», 1986 год. Актерский век, почти равный веку самого исскуства кино! Воистину, Федор Михайлович был последним из могикан.

В 1929 году Чарлз Чаплин и Сергей Эйзенштейн приветствовали восторженной телеграммой из США художественную победу режиссера Фридриха Эрмлера и актера Федора Никитина в фильме «Обломок империи». Их звезда загорелась в «Доме в сугробах», «Катьке — Бумажном Ранете», «Парижском сапожнике» и донесла свой свет до наших дней — фильмы эти живы. «Чаплином русских степей» назвали Никитина придирчивые немецкие газеты, а с чьей-то легкой руки в историю кинематографа он вошел как «Мышкин двадцатых годов». Не его вина в том, что исконная тема русской литературы — совестливость до самопожертвования — на долгое время оказалась насильственно невостребованной. Однако и тогда актер заставил ее звучать в ролях композитора Даргомыжского в «Мусоргском» и ученого Званцева в «Академике Иване Павлове», отмеченных Государственными премиями СССР, а позже — в фильме «Трое» (по М. Горькому) в незабываемом по душевности и светлой

трагичности образе деда Еремея. Во весь голос прозвучала никитинская тема в его выстраданном зове к милосердию в фильме «И жизнь, и слезы, и любовь». Призом за исполнение лучшей мужской роли удостоило старого актера жюри Всесоюзного кинофестиваля. Позже была еще одна награда: коллеги-кинематографисты дружно проголосовали за почетное звание народный артист СССР для актера, творчество которого все «проходили» еще на студенческой скамье. Это звание к нему не поспело: Никитин ушел из жизни на своем 89-м году...

Последние двадцать лет Ф. М. Никитин писал книгу о своей жизни. Писал ее в киноэкспедициях, в домах творчества, в павильонах между съемками. Книга эта не похожа на мемуары своим свободно льющимся потоком ассоциаций, лирических отступлений, исповедальностью, беспощадностью прежде всего к самому себе, человеку и художнику.

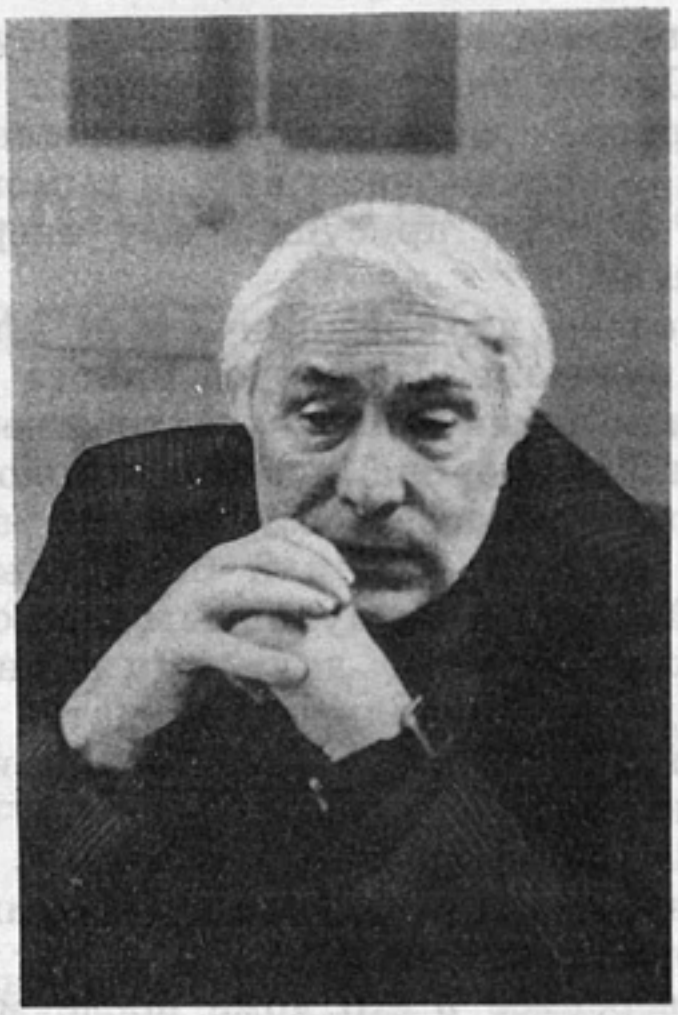
Он был больше чем актер. Это один из тех редкостных людей, что помогают в наш трудный век не порвать связь времен, ненавязчиво сеют разумное, доброе, вечное, как и подобает русскому интеллигенту, сердцем принявшему революцию. Среди его учеников — Геннадий Опорков, Сергей Филиппов, Татьяна Доронина, Лариса Малеванная и многие, многие другие, а рядом с ними — интереснейшие люди не только театральных и кинематографических профессий.

Он был по-мышкински деликатен и внешне негероичен, но в трудный для Родины год ушел добровольцем в народное ополчение, защищая Ленинград, заслужил два боевых ордена из пяти, которыми был награжден. Мы, близко к нему стоявшие, знали, какая воля была в этом человеке, детски приветливом и нежном к людям.

Тридцать пять лет назад я по настоятельному совету Н. К. Черкасова стал учеником Федора Михайловича. И все эти годы непрерывно «выравнивал» себя по Никитину. Те молодые москвичи, что согревали последние месяцы и дни его жизни, были третьим поколением его учеников.

Зрители не прощаются с лучшими фильмами Никитина, начиная с далеких 20-х годов. Мы никогда не скажем ему «прощай». Он — в нас...

Александр Кравцов



Е. Д. Сурков

На вступительных экзаменах мы рецензировали «Частную жизнь». Писали легко и весело, не без «предперестроечного» — шел 1982-й — сарказма, называя свои работы как-то вроде «По ту сторону кабинета».

Евгений Данилович Сурков ставил жирные пятерки и четверки и говорил, что ничего-то мы в этой картине не понимаем.

Понимание пришло позже, но с первых же дней, как кажется мне сейчас, наш курс объединило с мастером нечаянное чувство сиротства. Он принял нас, преимущественно тех, кто без надежд обивал пороги ВГИКа не первый год. А мы приняли его, чья жизнь к этому моменту круто вывернулась из многолетней начальственной колеи и сделала его, Суркова, бывшим, бывшим, бывшим. Кому-то на радость и, смею думать, на пользу нам.

Тот, кто помнит коррумпированное удушье тех лет, поймет, как много значило в тогдашнем ВГИКе, презрев привычное диетическое киноведение, ориентированное на благотворительное существование при конторе кинопроката, резко завысить планку — и не просто ввести студентов в мир большого кино, но связать этот мир с Толстым, Томасом Манном, Достоевским. Для Евгения Даниловича иное киноведение, иная кинокритика были просто немыслимы да и неинтересны. Он был человеком больших и драматичных страстей, и, думаю, внутренний мир его только в самом высоком сопряжении с ними и осознавался.

Олег Ковалов, учившийся у Суркова на курс раньше нас, пришел как-то в общежитие мокрым, взъерошенным. У него

была деловая встреча с мастером где-то на улице. Обсуждали, кажется, новую статью Олега. Так и шли, говорил Олег, под проливным дождем. Сурков — впереди, взбудораженный, размахивающий руками. Олег — позади, вжавшись в вымокший пиджак. Евгений Данилович со всей присущей ему энергией умел влюбляться в чужой талант.

Было, наверное, в этой сцене что-то комическое. Многие в Суркове только комическое и искали. Не берусь никого упрекать, как не берусь судить или оправдывать его собственную жизнь. Думаю только, сложилась бы она яснее и плодотворнее, без уродливых срывов и перекосов, стой за ней время объединяющих идей, как это было в 20-е или 60-е годы. Но Сурков пришел из времени 30—40-х с их духовным подпольем и парализующим волю страхом. Судьба дала ему шанс на самоутверждение — крупный пост в неполные тридцать, даже без членства в партии, и этот шанс для молодого критика не мог оказаться в то время не мефистофелевским.

Поэтому счастливое время освобождения пережил в свои последние годы Евгений Данилович. И если связывающее нас с ним чувство общности стало понемногу слабеть, то только потому, что все чаще и увереннее в его доме после многомесячной опалы раздавались редакционные звонки. И он писал много и жадно, может быть, впервые садясь за письменный стол по своей воле.

За считанные месяцы появилась книга статей. Но прежде чем стать книгой, почти каждая из его работ, напечатанная в газете или журнале, находила свое точное и заметное место в живой практике сегодняшнего искусства. Сурков, как никогда, упивался возможностью откликаться на каждый поразивший его фильм или спектакль, он мог включиться в художественный процесс с любой ноты и с любого такта, чтобы, вобрав в себя мелодию вещи, соучаствовать в ее звучании. Избежав модных искусов, он видел свое предназначение именно в том, чтобы пережить фильм или спектакль во всем богатстве их оттенков и во всей определенности авторского замысла. В этом его критика была по-старомодному притягательной.

Природный полемист, он радовался, когда обруганные им в газете авторы фестивального фильма то ли из Западного Берлина, то ли из ФРГ разыскивали его по больницам, чтобы встретиться, поговорить. Загадочно улыбался: завтра выступаю там-то, будут допущены полемические крайности. И допускал. И «крайности» эти обсуждали кто с иронией, кто с возмущением. Но его самого они занимали все меньше и меньше.

Только почему же так и не приступил он к главному своему замыслу — к работе о русских философах рубежа веков и Толстом? Почему — ведь уже были собраны все необходимые книги, выписки, сделаны «ксероксы»? Или академическое уединение так и не сумел он предпочесть страстям живого нынешнего времени, а оно все-таки отдалялось от него, отдалялось?..

И тамбуру, в который время вытолкнуло большинство его растерянных сверстников из начальственных кабинетов, он предпочел подножку поезда...

Вячеслав Шмыров

На фестивальных орбитах

С милицейской мигалкой в поисках кино

Репортаж с X Ташкентского кинофестиваля ведут корреспонденты «ИК» Михаил Брашинский, Александр Киселев и Петр Шепотинник

Кинофестиваль!
Стран Азии и Африки
И Латинской Америки...

(Из песни)

И я там был,
Мед-пиво пил,
По усам текло...

(Из Пушкина)

«Искусство кино». 9 июня 1988 года в помещении конференц-зала Союза кинематографистов СССР состоялось очередное совместное заседание коллегии Госкино СССР и секретариата правления СК СССР. Среди прочего подводили итоги прошедшего с 24 по 30 мая X Международного кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки в городе Ташкенте. Спорили долго. Даже был момент, казалось, будут ругаться. Устали. Быстро подвели итоги.

Мы тоже хотим подвести некоторые итоги. Нам в помощь — многочисленные интервью с участниками фестиваля, гостями почетными и обыкновенными; кинокритиками, режиссерами, словом, с теми, кого судьба забросила в майский жаркий тридцатиградусный Ташкент. Отдавая себе отчет в том, что эти мимолетные вопросы тому или иному гостю носили порой эмпирический, случайный характер, мы решили дополнить их выдержками из стенограммы вышеупомянутого заседания. Каждый из выступавших с такой ответственной трибуны, надо думать, излагал мысли выношенные, программные, концептуальные. Ведь именно тогда речь держали те, кто *отвечал* за Ташкент-88...

Итак...

Один миллион и тысяча мелочей

А. Тураев, генеральный директор X МКФ в Ташкенте. В фестивале приняли участие представители 92 стран; всего гостей было 552 человека.

О. Руднев, председатель В/О «Совэкспортфильм». В работе кинорынка приняли участие 107 представителей из 51 страны. Впервые за историю ташкентских кинофестивалей мы заработали в качестве гарантийного минимума около миллиона американских долларов.

А. Тураев. В подготовке фестиваля приняли участие около 250 человек.

«ИК». Когда произносят «миллион долларов», то чувствуешь растерянность перед неотразимым величием этой цифры, хотя тут же возникает чувство и несколько иного свойства. Интересно взглянуть на арифметику фестиваля под другим углом зрения, тоже отнюдь не маловажным — бытовым. У советского человека — своя калькуляция.

Вот, скажем, такая *цифра*: на прошлом Ташкентском фестивале номер в гостинице «Узбекистон» стоил пять рублей. В этом году — десять. Качество сервиса каким было, таким и осталось. Странное дело, тебе говорят о миллионе долларов, а ты так и хочешь пересчитать копейки, складывающиеся в рубли, которые неизвестно почему остаются в кармане официанта ночного бара по имени Рафик... Подсчи-

тать бы *эти* цифры — они тоже в немалой степени определяют *стиль* фестиваля.

...Тенденция порассуждать на темы, казалось бы, никакого отношения к сути дела не имеющие (буфет, гостиница и др.), то есть уходить от разговора *о кино как такового*, давала о себе знать и на заседании секретариата СК и коллегии Госкино СССР. Почему так? Почему столько места в многочисленных фестивальных обзорах было посвящено пресловутым «мелочам жизни», за ироническое живописание которых так крепко доставалось многочисленным журналистам от устроителей Ташкента-88? Да и сами устроители порой бывали достаточно самокритичны...

А. Тураев. Имелись недостатки в организации и проведении Ташкентского фестиваля: трудности с размещением, с организацией питания, с обеспечением качественной телефонной связью; непредвиденные сложности возникли с обеспечением гостей обратными авиабилетами.

Ю. Гусман, кинорежиссер. Водители автомашин, которые должны были развозить гостей, после часа ночи предлагали людям услуги за деньги. Совершенно невозможно было приобрести и авиабилет. Мне лично пришлось доплатить 20 рублей кассиру, так как было сказано, что осталась только бронь ЦК.

Ю. Ходжаев, директор «Совинтерфеста». Я сутки не мог вылететь из Ташкента. Будет обидно, если многих сегодняшних гостей мы не досчитаемся в следующем году.

А. Плахов, секретарь правления СК СССР, кинокритик. Вылет из Ташкента перечеркнул все усилия организаторов фестиваля, сколь бы они ни были плодотворны во всем остальном. Мы способны создавать гигантские шествия, гала-концерты, митинги, но создать элементарные условия для человека, который приехал на фестиваль, до сих пор не в состоянии.

А. Тураев. Ряд лучших номеров был занят под штабные помещения организаторов фестиваля: Госкино, Союз кинематографистов, «Совинтерфест», «Союзинформкино» и т. д., и это создавало трудности в размещении иностранных гостей.

«ИК». Азиз Аппакович Тураев сетует на непредвиденные трудности с авиабилетами. Непредвиденным может быть землетрясение. А своевременное решение оргпроблем это, уж простите, для любого уважающего себя фестиваля нечто само собой разумеющееся...

Юлию Гусману можно искренне посо-

У членов жюри хорошее настроение...

Предлагаем читателям по страничке из разных фестивальных каталогов:

Wettbewerb: außer Konkurrenz

IFB 88

CRY FREEDOM

Regie: Richard Attenborough
Großbritannien 1987

SCHREI NACH FREIHEIT

LE CRI DE LA LIBERTE

Stabliste

Buch	John Briley, nach den Büchern „Biko" und „Asking for Trouble" von Donald Woods
Kamera	Ronnie Taylor
Kameraführung	Eddie Collins
Schnitt	Lesley Walker
Ton	Simon Kaye, Jonathan Bates, Gerry Humphreys
Musik	George Fenton, Jonas Gwangwa
Musik-Leitung	George Fenton
Production Design	Stuart Craig
Bauten	John King, Norman Dorme, George Richardson
Ausstattung	Michael Seirton
Kostüme	John Mollo
Spezialeffekte	David Harris
Produzent	Richard Attenborough
Co-Produzenten	Norman Spencer, John Briley
Executive Producer	Terence Clegg
Produktionsltg.	Allan James, Gerry Levy
Aufnahmeleitung	Rory Kilalea
Produktion	Universal Universal City USA-Los Angeles, CA 91608

Darsteller

Donald Woods	Kevin Kline
Wendy Woods	Penelope Wilton
Stephen Biko	Denzel Washington
Ken Kruger	Kevin McNally
Captain Devett	John Thaw
Ntsiki Biko	Timothy West
Bruce Hochkommissar	Juanita Waterman
Vater Kani	John Hargreaves
Staatsanwalt	Alec McCowen
Dr. Ramphele	Zakes Mokae
Lemick	Ian Richardson
Terri	Josette Simon
Peter Jones	Miles Anderson
Don Card	Tommy Buson
Jane Woods	Jim Findley
Sprecher	Julian Glover
Lesotho Regierungsbeamter	Kate Hardie
Jason	Alton Kumalo
	Louis Mahoney
	Mawa Makondo
Länge	4319 m, 158 Min.
Format	70 mm, Panavision, Dolby
Farbe	Technicolor
Weltvertrieb	Universal Universal City USA-Los Angeles, CA 91608

Biografie
Geboren am 29.8.1923 in Cambridge. Schauspielausbildung an der Royal Academy of Dramatic Art, London. 1941 Debut als Theaterschauspieler, 1942 im Film in Noel Cowards IN WHICH WE SERVE. Seither ist er in mehr als 50 Filmen aufgetreten, 1959 gründet Attenborough seine eigene Produktionsfirma. 1969 führt er zum ersten Mal Regie. Für GANDHI (1982) wird er mit dem „Oscar" ausgezeichnet. Attenborough wurde 1976 in den Adelsstand erhoben.

Biography
Born on 29.8.1923 in Cambridge. Studied acting at the Royal Academy of Dramatic Art in London. Appeared on the stage for the first time in 1941 and as film actor for the first time in 1942 in Noel Coward's IN WHICH WE SERVE. Since then has appeared in over 50 films. In 1959, Attenborough founded his own film production company. He directed his first film in 1969. He received an Oscar in 1982 for his film, GANDHI, and was knighted in 1976.

Biographie
Né à Cambridge le 29-8-1923. Reçoit une formation d'acteur à la Royal Academy of Dramatic Art, à Londres. Fait ses débuts au théâtre en 1941 et au cinéma en 1942 dans le film de Noel Coward IN WHICH WE SERVE. A joué depuis dans plus de 50 films. Fonde en 1959 sa propre société de production. Réalise son premier film en 1969. Reçoit un Oscar pour GANDHI en 1982. A été anobli en 1976.

западноберлинского (вверху) и ташкентского (внизу). В каждом из них — информация об одном и том же фильме: «Клич свободы» Аттенборо

Великобритания

КЛИЧ СВОБОДЫ

Автор сценария Дональд Вудс

Режиссер: Ричард Аттенборо

В ролях: Кевин Клайн, Дэнзел Вашингтон

Герои фильма - журналист Дональд Вудс и Стив Бико, активист южноафриканского движения против апартеида.

+ Рекомендация: ЮРИЙ ХОДЖАЕВ, директор "Совинтерфест";

чувствовать в связи с безвременно ушедшими двадцатью рублями (еще одна цифра!). Однако мы бы напомнили ему, что открытие Ташкентского ПРОКа, за который был ответствен именно он, блистательно зарекомендовавший себя на XV МКФ в Москве главным «прокером», откладывалось по самым приблизительным подсчетам раза четыре. Так что к местным «непредвиденным трудностям» москвичи, возглавлявшие ПРОК, добавили и свои, столичные.

Атмосфера какой-то непритязательной безалаберности, свидетельствующая уж не знаем о чем — о дилетантизме ли, о невежливости или просто детской рассеянности,— клеймо всех наших фестивалей и Ташкента-88 в частности. Помню, как на один из просмотров для прессы пришел наш коллега-журналист и с нескрываемым удивлением поведал мне о том, чему свидетелем он только что был на «Киноринке». Церемония открытия была назначена на 10.00. В зале собрались те самые кинобоссы, чьи миллионы по центам и осели в государственном кармане благодаря умению совэкспортфильмовцев, люди, как говорится, не последние. Сидят, ждут. Десять минут, двадцать, полчаса... прождав тридцать пять минут, они, так и не услышав от устроителей ни звука, собрались было расходиться, как вдруг начался какой-то советский фильм. Оказывается, совэкспортфильмовцы решили бороться с официальщиной и поэтому отказались от помпезных речей. Но хотя бы сообщить об этой акции иностранным гостям они, наверное, могли?

Впрочем, мера выносливости, проявленная этими гостями здесь, была поистине ничтожна по сравнению с тем, что им предстояло в недалеком будущем! И тут можно только посочувствовать Юрию Тиграновичу Ходжаеву, равно как и той многоликой, многосотенной толпе детей разных народов Азии, Африки и Латинской Америки, которые были загнаны в тесный интуристовский холл ташкентского аэропорта, с тем чтобы простоять там впритирку — спина к спине, чемодан на чемодане — в течение двух с лишним часов в 33-градусную жару. Не побоимся повторить некоторые печальные детали этой прощальной церемонии: на чуть ли не пятьсот человек было выделено две (! — еще две цифры) стойки для регистрации билетов и оформления багажа: несчастные гости безуспешно пытались ускорить продвижение к самолету, что приводило лишь к еще большей свалке, и

после этих мытарств толпу иностранцев снова окружили хороводы очаровательных девушек в национальных костюмах, которые аккуратно отработали сценарий «торжественных проводов»...[1]

Но попытаемся, наконец, окрасить список «мелочей» в специфически «кинематографические» тона.

Задумаемся, для чего со всего мира люди едут на Ташкентский фестиваль, как, впрочем, и на любой другой? Смотреть фильмы — не правда ли? Главное мерило любого киносмотра — фильм. Но сможет ли гость составить себе предварительное впечатление о программе по предложенному ему здесь каталогу? Вряд ли. Для того чтобы наши слова прозвучали более убедительно, мы пересняли страницы из каталогов — соответственно Западноберлинского и Ташкентского фестивалей,— информирующих об одном и том же фильме — «Клич свободы» Ричарда Аттенборо. Отличие, прямо скажем, разительное. Я уверен, впрочем, что и Юрий Тигранович Ходжаев, и его ташкентские коллеги такие каталоги видели не раз и не два. Пусть хоть читатели посмотрят. Они, в отличие от многоопытных организаторов фестиваля, по-видимому, не знают, что абсолютно обязательным для каталогов является присутствие биографии и фильмографии режиссера, полный список выходных данных на конкурсную картину, включая ее хронометраж и название на языке оригинала. Этого, увы, в каталоге, наспех размноженном на каком-то не спавшем одну ночь ксероксе, не сыщешь. Может быть, на будущем Московском кинофестивале мы все-таки увидим серьезный каталог?.. Однако поговорим, наконец, о фильмах. Тон дискуссии на заседании секретариата СК и коллегии Госкино остается возбужденным.

Фильм! Фильм? Фильм...

С. Ходжаева, зав. отделом культуры ЦК КП Узбекистана. ...А качество картин! Мы у себя в аппарате продемонстрировали десять фестивальных картин. Так после этих просмотров я просто-напросто нажила себе врагов. Мы очень мало говорим о качестве фильмов и очень много о всякой мелочи, например, о питании.

А. Плахов. Несмотря на то, что неделю назад состоялся фестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки, мы до сих пор не знаем, какие интересные картины и имена появляются в странах Азии, Африки и Латинской Америки. Чтобы это узнать, нам приходится обращаться к каталогам Венецианского, Западноберлинского и других фестивалей.

А. Тураев. В некоторых кинотеатрах 50 процентов билетов не смогли реализовать.

Ю. Ходжаев. Принцип отбора безусловно устарел. Надо менять положение об отборе фильмов, отбирать их самим, а не предоставлять странам право выбора.

Р. Батыров, руководитель отборочной комиссии X Ташкентского МКФ, кинорежиссер. Я и сам недоволен конкурсной программой. Это десятый фестиваль. Юбилейный. Но он же и кризисный. У нас были периоды становления, развития, взлета. Теперь период угасания. Мы решили изменить кое-что в организации фестиваля — сдвинули его сроки, ввели конкурс, и это все осложнило работу отборочной комиссии. Тут есть своя специфика: то, что хорошо для, скажем, Мозамбика, плохо для Индии; вот и надо было подходить к разным картинам дифференцированно. Так возникла бросающаяся в глаза неоднородность конкурсной программы. С моей точки зрения, в ней только пять-шесть фильмов действительно достойны конкурса. Может, ими и надо было ограничиться, а не девальвировать конкурс еще десятком явно слабых работ?

Быть может, составить программу из фильмов, которые уже завоевали популярность на других фестивалях с «восточной» и «латиноамериканской» ориентацией? Но, конечно, об этом говорить пока рано: наши региональные конкуренты — фестивали в Маниле, Токио, Дели, Стамбуле — для нас загадка такая же, как, к слову сказать, и Каннский фестиваль. А ведь серьезный подход к организации требует, чтобы мы отправляли наших «эмиссаров» на *все* киносмотры.

Мигель Литтин, председатель жюри X Ташкентского МКФ, кинорежиссер (Патриотические силы Чили). До приезда в Ташкент я был на Каннском фестивале. Мнение прессы было единодушным — уровень представленных там работ был очень низок. Это вызвало даже скандал. Кажется, что недостаток хороших фильмов — это уже не итог плохой работы отборочных комиссий, это прямое следствие глобального кризиса искусства кино.

Поэтому если мы среди семнадцати конкурсных фильмов сумели отобрать два хороших — это не так плохо, как кажется...

[1] В момент подготовки статьи мы узнали, что Министерство гражданской авиации СССР принесло Госкино и Союзу кинематографистов извинения за инцидент.

«ИК». Ситуация *ухода* была типична для чуть ли не каждого просмотра во Дворце искусств. Создавалось ощущение, что ты сидишь на аэровокзале, и через каждые десять-пятнадцать минут партия «пассажиров» устремляется к невидимой стойке регистрации, чтобы оформиться на очередной рейс... Но подумаем, в каких случаях реакция зала была закономерна, а в каких, наоборот, зал был «виноват» перед фильмом, не сумев оценить уровень художественных поисков того или иного режиссера. Постараемся общими усилиями ответить на эти вопросы в сжатом обзоре конкурсной программы.

●

«КРИК КАМНЯ» *(Алжир)*

А. Шахов. Сотни тысяч алжирцев находятся в эмиграции на заработках, страна получила в наследие от колониализма сложные социальные проблемы, и поэтому многие алжирцы не могут найти себе работу на родине. Эта проблематика легла в основу сюжета фильма. К старому многодетному алжирцу, которого сковала тяжелая болезнь, съезжаются все его дети. Беседуя со своими сыновьями, среди которых есть и те, кто осел в городе, и эмигранты,— крестьянин-старик подводит итоги своей жизни и оценивает современный мир. Разговор об одной лишь семье позволяет режиссеру выйти на важные социальные обобщения, на мысль о том, что истинное счастье алжирец может обрести только на родной земле; если он будет трудиться в поте лица, земля сторицею воздаст ему за этот труд. Миграция неестественна, губительна как для представителей одного рода, так и для общества в целом.

Этот фильм выдержан в очень медленном ритме, он сделан подробно, дотошно и в общем весьма традиционно. Он явно не из первого ряда произведений алжирского кино, которое знает таких прекрасных режиссеров, как, скажем, Лакдар Хамина, хоть в целом и выглядит вполне добротно.

«ПРОРЫВ» *(Афганистан)*
«НАБРАТЬСЯ СИЛ» *(Ирак)*

П. Шепотинник. «Прорыв» — картина поистине драматичная — ведь афганский крестьянин принимает на себя сейчас сразу несколько ударов — и нищету, и скудость природы, и ежеминутную опасность вражеского выстрела, и предательство, двоедушие ближнего... Впрочем, весь этот комплекс ощущений рождается не столько из картины как таковой, сколько из того, что как бы домысливаешь за сценариста и режиссера: из нашего весьма обширного знания об этой стране. Фильм же сделан по-любительски нескладно, наивно, неумело. Ругать его за это как-то неловко, хвалить не за что. Понимали ли члены отборочной комиссии, как опрометчиво поступили они по отношению к этой вполне достойной по замыслу работе, когда вынесли ее на суд трехтысячного зала, опустевшего на 90 процентов через двадцать минут? Такие фильмы должны изучать специалисты, необходимо помогать их создателям, но при чем тут конкурс?

Примерно теми же словами, имея в виду и тему, и ее реализацию, можно охарактеризовать иракский фильм «Набраться сил». Там крестьяне, над чьими полями то и дело тревожно проносятся военные самолеты, тоже трудятся, не разгибая спины. Конфликт фильма — прямолинейная иллюстрация идеи необходимости честной, а не вероломной конкуренции между крестьянами. Основное зло в фильме мелодраматически сосредоточено в образе завистника, заражающего чумкой домашних птиц соседа. Конфликт разрешается довольно быстро, хотя авторы и пробуют оттянуть момент исхода как можно дальше к концу фильма, перемежая течение сюжета буквалистскими ретроспекциями. Фильм пытается стать социально значимым, но, уйдя от канонов приключенческого фильма с налетом мелодрамы, иракские кинематографисты не разработали мало-мальски стройную систему оригинальных художественных принципов — в результате все острые проблемы, о которых идет речь, не осмыслены образно.

«ПОД ДРУГИМ СОЛНЦЕМ» *(Аргентина)*

М. Брашинский. Аргентина никак не может рассчитаться со своим прошлым.

«Крик камня» ("Sarha el-Hadja")
Автор сценария и режиссер *Абдар-Рахман Бугермух.*

«Прорыв» ("Shekast-i-mahasera")
Автор сценария *А. Башир Ройгар.* Режиссер *Факир Наби.*

«Набраться сил» ("A Bit of Strength")
Автор сценария *Сабах Атван.* Режиссер *Карло Арутюн.*

Едва ли не три четверти кинопродукции этой страны, доходящей до нас за последние годы в ретроспективах и фестивалях, посвящены одной теме — мрачным дням диктатуры и изгнания, цене предательства и цене свободы. Конкурсный фильм «Под другим солнцем» — о том же. Правда, здесь герой возвращается не из эмиграции — из отечественной глубинки, но возвращается одержимый идеей возмездия. Мотив возвращения с последующей чередой встреч-узнаваний с персонажами его погубленной юности позволяет автору фильма Франсиско Д'Интино строить рассказ как цепь неспешных и обстоятельных, снятых добросовестно и неброско диалогов и монологов. Здесь каждому дано выговориться, чтобы в итоге мы получили собранный по фрагментам портрет аргентинского общества наших дней, каким оно пережило катастрофу и каким ему предстоит жить дальше. Этот фильм хочется досмотреть до конца (комплимент сомнительный, но на нынешнем фестивале и это редкость), и вместе с тем вершин в освоении темы — «Официальной истории» Луиса Пуэнсо и ленты «Танго. Изгнание Гарделя» Фернандо Соланаса — картина Д'Интино, увы, не достигает.

«СТРАНА ЛЕЙТЕНАНТОВ» *(Бразилия)*

П. Смирнов. Человек делает революцию в молодости, но на исходе лет постепенно превращается в респектабельного консерватора, проживающего на роскошной вилле,— словом, окончательно отрекшегося от былых идеалов, некогда исповедуемых им самим и его друзьями. У этой темы в латиноамериканской культуре богатые традиции — достаточно вспомнить Маркеса. Но любая традиция всегда склонна превратиться в штамп, в общее место, что, собственно, и произошло в насквозь вторичной картине бразильских кинематографистов. Фильм постоянно хочет быть умнее, чем он есть на самом деле, поэтому так надуманно выглядит здесь переполняющая его натужная символика — рушащиеся стены, свидания с мертвыми возлюбленными а ля «Земляничная поляна», «сюрреалистическое» присутствие в кадре насекомых, ползающих по статуям и бюстам героя...

«КЛИЧ СВОБОДЫ» *(Великобритания)*

П. Шепотинник. Этот фильм знаменитого англичанина Ричарда Аттенборо поневоле приходится хвалить, ибо он воспринимался нами в контексте «Страны лейтенантов» или, скажем, внеконкурсного таиландского фильма «Держись, братишка!», который достоин был разве что дешевого видеосалона в каком-нибудь гонконгском порту, ибо там каждую секунду кто-то кого-то накалывал на изгородь, резал пилой, бил по голове пресс-папье, предварительно задушив полиэтиленовым пакетом... На этом фоне «Клич свободы», многими расцененный как главное, всеми жадно ожидаемое событие фестиваля, выглядел вполне презентабельно, хотя во время просмотра не раз казалось: убери из фильма тему и острую фактуру — бесправие негров в ЮАР,— и ты увидишь не бог весть какой изобретательный триллер про отважного белого романтика-журналиста, спасающегося от властей за крамольную статью про черных. Стиль никогда не бывает безразличен к идее, и в данном случае он, на мой взгляд, чересчур легковесен для рассказа о теме апартеида. Сострадание подменяется обыкновенным «спортивным интересом» — удастся главному герою перейти границу или нет. Самое сильное в картине — венчающий ее мартиролог — список борцов за свободу, скончавшихся в застенках расистского режима ЮАР; «барабан» титровальной машины ползет по экрану в долгой, напряженной тишине зала...

Впрочем, существует и другая точка зрения на картину Аттенборо, она уже была высказана на страницах нашего журнала (см. «Искусство кино», 1988, № 8, с. 140—141).

«МЕЧТЫ ХИНДЫ И КАМЕЛИИ» *(Египет)*

А. Шахов. Я поставил бы этой картине твердую «четверку» по пятибалльной системе. Среди тех, что были пред-

---

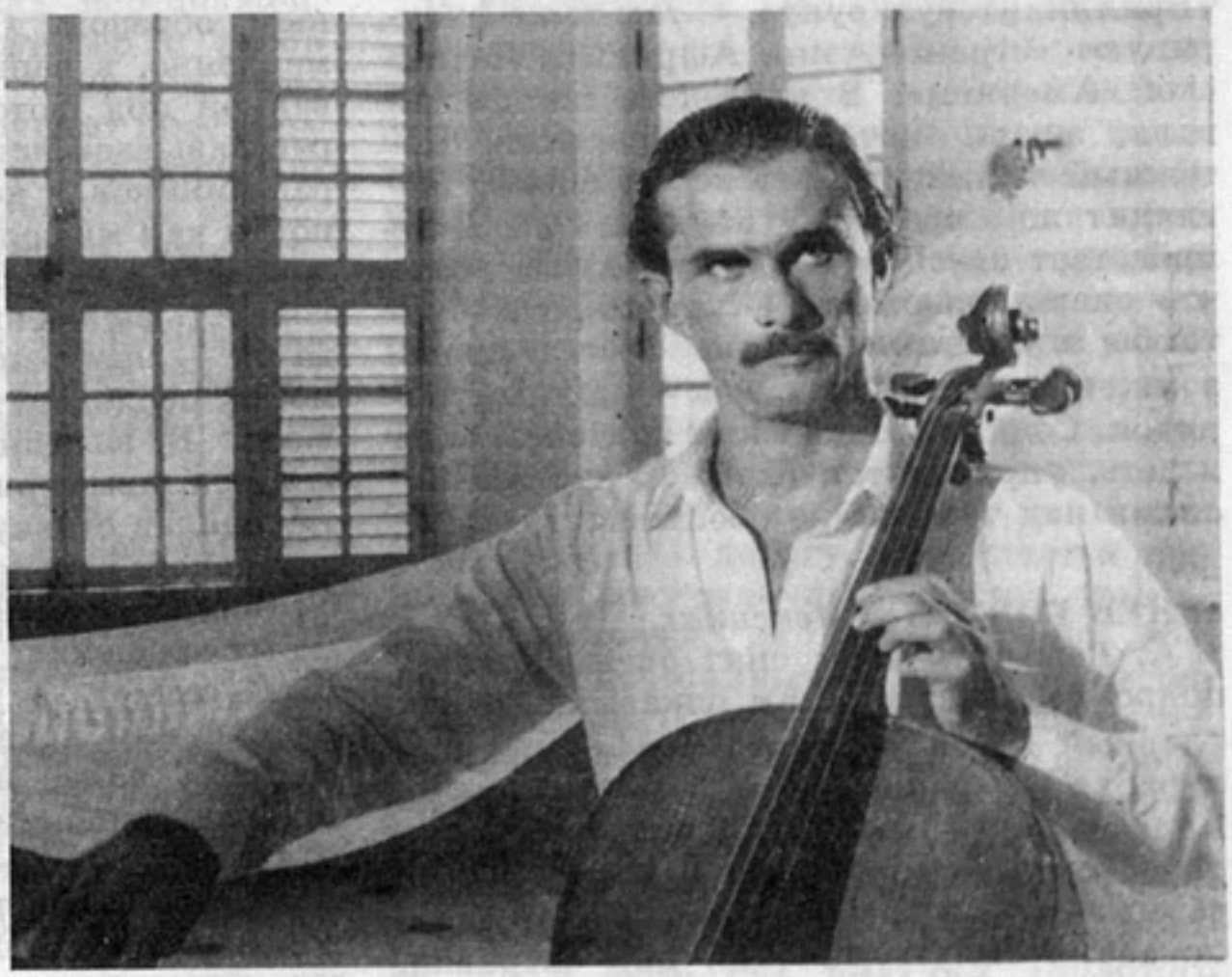
«Под другим солнцем» ("Bajo otro sol")
Автор сценария и режиссер *Франсиско Д'Интино.*

«Страна лейтенантов» ("El pais de los tenentes")
Автор сценария и режиссер *Жоао Батиста ди Андради.*

«Клич свободы» ("Cry Freedom")
Автор сценария *Дональд Вудс.* Режиссер *Ричард Аттенборо.*

«Мечты Хинды и Камелии» ("Ahlam Hinda va Kamilia")
Автор сценария и режиссер *Мухаммед Хан.*

«Подпольщики»



«Гнев божий»

ставлены на фестивале арабскими странами, этот фильм, пожалуй, наиболее интересен, хотя откровением его все же не назовешь.

Снял картину весьма плодовитый режиссер Мухаммед Хан (его предыдущий фильм «Жена влиятельного человека» был показан на XV МКФ в Москве)[2]. Хан — представитель течения «нового реализма» в египетском кино, которое заставило о себе говорить в начале 80-х годов. Принцип египетских «неореалистов» — сознательный отказ от устоявшихся жанровых канонов, стремление увидеть жизнь под документальным углом зрения во всем многообразии социальных проблем. Хинда и Камелия — две женщины, которые, приехав из деревни в город, ведут отчаянную борьбу за место под солнцем. Надо сказать, что такими, какими они открылись в картине Хана, мы еще ни разу не видели бедняцкие

[2] Об этом фильме см.: «Искусство кино», 1987, № 12, с. 58.

кварталы Каира — сюда редко заглядывали кинематографисты, и потому откровенный показ нищеты, унижающей человека, воспринимается как смелый гражданский поступок режиссера. Для стиля Хана характерна некоторая «европеизированность» в подаче материала, он воспринимает мир как бы отстраненно, не расставляя авторских акцентов.

«ВЕЛОСИПЕДИСТ С ГОРЫ САН-КРИСТОБАЛЬ» *(Западный Берлин)*

М. Брашинский. Западноберлинский фильм «Велосипедист с горы Сан-Кристобаль», показанный в Ташкенте под занавес, не имел рекламы и не был объявлен в конкурсе. Впрочем, остается загадкой, как он вообще попал в конкурс. Если только по принципу места действия (хотя «действие» — слишком громко сказано для этой картины), то с тем же успехом на одном из ташкентских форумов можно было показать «Бриллиантовую руку» — там тоже фигурируют «страны Азии, Африки и Латинской Америки». В контексте же фестиваля, жюри которого возглавлял мятежный чилийский режиссер, фильм выглядит по-особенному неудачным: Чили предстает здесь весьма заурядной, разве что слегка экзотичной страной, где будто бы и не лилась и не льется кровь, а уж с правами человека — полный порядок. Социополитический подтекст, если и есть, упрятан так глубоко, что без насилия над текстом не обойтись.

«ГНЕВ БОЖИЙ» *(Мексика)*

А. Гербер. Фильм снят очень длинно, подробно... Авторы нам показывают, как главный герой смотрит, как курит, как играет на виолончели, что является иллюстрацией мысли об его аристократическом происхождении, наконец, как он занимается любовью. Причем последнее показано самую малость, для затравки. Его взаимоотношения с компаньонами-конкурентами сознательно запутаны, сюжет фильма хаотичен, причем этот хаос многозначителен, он подан с символическим нажимом. Но это тот род сложности сюжета, который говорит не столько о сложности и глубине мысли, сколько о том, что у авторов нелады с ремеслом драматургии...

«ПОДПОЛЬЩИКИ» *(Куба)*
«ХАРЕБА И ГОГИ» *(СССР)*

К. Разлогов. Соседство в программе кубинской и советской картин (а они были показаны в один день) оказалось по-своему любопытным: авторы этих произведений исходят из полярных жанровых, стилистических предпосылок.

Кубинская картина — «Молодая гвардия» по-кубински,— рассказывающая о группе молодых подпольщиков, сделана в причудливом переплетении приключенческого фильма и откровенной мелодрамы[3].

Грузинская картина «Хареба и Гоги» построена диаметрально противоположным образом. Она начинается плавно, медленно, в черно-белой гамме, стилизованной под фотографию начала века, и рассказывает историю двух благородных разбойников, которая воспринимается почти как мифологическая. Отсюда — условность изобразительного решения, условность сюжетных конструкций. И отсюда же — намеренное отсутствие необходимости последовательного изложения сюжета. В картину с ее замедленным неторопливым ритмом очень трудно войти. Сделав ставку на стилизацию изобразительного решения, авторы должны были бы внимательней отнестись к пластическому решению кадра, к композиции. Быть может, в этом виновато качество пленки или качество проекции в фестивальном зале, но именно в изобразительном решении, которое, казалось бы, должно было нести эстетический «код» фильма, видны следы нечеткости, небрежности, необязательности ракурсов в то время как, скажем, актерское исполнение безупречно.

«Велосипедист с горы Сан-Кристобаль» ("Der Radfahrer vom San Cristobal")
Автор сценария и режиссер *Петер Лиценталь* (по одноименной повести *Антонио Скарлеты*).

«Гнев божий» ("La furia de un Dios")
Автор сценария *Томас Перес Туррент*. Режиссер *Фелипе Касальс*.

«Подпольщики» ("Cladestinos")
Автор сценария *Каликсто Мансанарес*. Режиссер *Фернандо Перес*.

«Хареба и Гоги»
Авторы сценария *Баадур Балардживили, Георгий Шенгелая*. Режиссер *Георгий Шенгелая*.

[3] Подробнее об этом фильме см.: «Искусство кино», 1988, № 8, с. 146.

«НОЧНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ» *(Турция)*

М. Брашинский. Последствия сегрегации со стороны весьма условно понимаемого «цивилизованного» кинематографа кинематографом так называемого «третьего мира» могут оказаться плачевными. Думаю, впрочем, что как мир нельзя делить на первый, второй и третий, так и искусство едино и подвержено общим критериям, равным оценкам. И все-таки как можно объяснить очевидное стремление многих «провинциальных» кинематографий «сделать нам красиво», взяв хоть невысокую, но зато поставленную *Западом* планку?

Смотрим турецкую ленту «Ночное путешествие». В меру умелая, в меру умная и не в меру знакомая по десяткам источников картина о (цитируем аннотацию) «кинорежиссере, переживающем острый творческий кризис». Он бросает только что начатую работу в столице и блуждает по живописным развалинам заброшенного местечка — в поисках персонажей, вдохновени и т. д. Режиссер и автор сценария фильма Омар Кавур в свою очередь блуждает по другим пространствам — тем, что исхожены Феллини, Антониони, Вайдой и еще дюжиной мастеров помельче. Ритм, мерный, тягучий, призванный заворожить,— выстроенный, но не выстраданный; кадр — красивый, да красота-то заемная, вымученная. Турция? Вроде бы Турция, а может быть, Техас или Крым.

Да полноте, скажут нам, этот ли фильм ругать: честный и некоммерческий! Да вы гляньте на фестивальный экран! Глянем и подивимся: все умеют «делать кино», все обезопасились панцирем среднестатистической мастеровитости, и поэтому иногда хочется благодарить тех, кто «не умеет»,— начинает с нуля, как и подобает художнику. Думается, в этом беззащитном талантливейшем «неумении» — победа другого «Путешествия» — индийского...

«КОРОЛЬ И ИМПЕРАТОР» *(Филиппины)*

М. Брашинский. Казалось бы, столь несхожие фильмы — турецкий и филиппинский, а и этот, последний, иллюстрирует весьма наглядно представленную на фестивале («Держись, братишка», Таиланд, информационный показ) реакцию юго-восточных кинематографий на тотальную экспансию западного стандарта. Тенденция печальна, рецепт немудрен: берется расхожий заморский стереотип кассового фильма и облекается в отечественные наряды: исторические обряды и нравы. На экране — бутафорский картон и накладные бороды. И сколько бы ни убеждали аннотации, что фильм основан на подлинных фактах истории Филлиппин, в это трудно верить. Думаешь о том, что если кинематограф «окраин» и впредь будет «садиться не в свои сани», он так и не станет киноискусством, тем более киноискусством национальным.

«ГОДЫ ВДАЛИ ОТ ВОЙНЫ» *(Китай)*
«ДЕТИ С ОСТРОВА» *(Япония)*

П. Шепотинник. Обе картины обретают художественность благодаря актерам, на плечи которых ложится нелегкая задача оправдать поведением своих героев тяжеловесные ретроспекции, которые ничуть не углубляют мысль произведения, а лишь буквалистски растолковывают зрителю все эпизоды прошлого. В первом случае речь идет о старике, обремененном тяжелыми воспоминаниями о войне. Эти воспоминания воздействуют на героя деморализующе — герой впадает в некую прострацию; уходя из дома, он не может найти обратную дорогу, что подается зрителю как многозначный символ старческого смятения; да и фильм под воздействием постоянных ретроспекций теряет повествовательный ритм и становится натужно нервным, неоправданно экспрессивным, хотя и статичным внутренне. Рядом с «Красным гаоляном»[4] Чжана Имоу — фильмом, который открывал ташкентский фестиваль спустя четыре месяца после того, как получил «Золотого медведя» в Западном Берлине,— работа

«Ночное путешествие» ("The Night Journey")
Автор сценария и режиссер *Омар Кавур.*

«Король и император» ("The King and the Emperor")
Авторы сценария *Шу Суянь, Эдди Ромеро.* Режиссеры *Эдди Ромеро, Сяо Лянь, Ки Лили.*

«Годы вдали от войны» ("Far Removed from the War")
Автор сценария *Ли Баолинь.* Режиссер *Ху Мэй.*

«Дети с острова» ("Niji-shi no Hitomi")
Автор сценария *Кейсуке Киношита.* Режиссер *Ешита Асама.*

[4] В западноберлинском обзоре Н. Игнатьевой («ИК», 1988, № 8) этот фильм назывался «Красное поле».

Ху Мэй выглядела ученическим экзерсисом.

В японской картине тоже властвуют воспоминания — это неторопливая, чуть возвышенная история многолетних взаимоотношений учительницы со своим классом. Меня чрезвычайно заинтересовала фраза, сказанная японскими кинематографистами на пресс-конференции: «Жизнь простого японского народа хоть и бедна материально, но красива». В ней — ключ к стилистике фильма — весьма неприхотливого, но как бы убаюкивающего своими плавными интонациями. Автору ведом некий закон естественной гармонии вещей, который позволяет ему уравновешивать все крайности жизненных проявлений. Но если бы не искусность игры исполнителей (скажем, Юко Танаки, сыгравшей главную роль в японской картине), прививших к древу фильмов свой собственный эмоционально прочувствованный духовный сюжет, обе ленты — и японская, и китайская — выглядели бы более чем стандартно — они грешат то несколько фальшивой патетикой, то назидательностью, то мелодраматизмом.

«ПУТЕШЕСТВИЕ В НИКУДА» *(Индия)*

П. Шепотинник. Аудитория ташкентского фестиваля часто была права, но случалось, что с аудиторией хотелось поспорить.

Впрочем, индийский режиссер Гоутам Гхош сознательно шел на риск — в его почти трехчасовой картине «Путешествие в никуда», разворачивающейся в одном-единственном игровом пространстве — на пустынном берегу реки, задан ритм не действию, не интриге, но мысли. Как усвоенную с молоком матери религиозную догму, согласно которой юная девушка, выдаваемая замуж за умирающего старца, своей добродетелью поможет всем близким отправиться на небеса,— примирить в сознании с реальностью поразительной красоты этой девушки, с потоком тех чувств, которыми одаривает ее не воображаемое, не какое-то неизведанное инобытие, а самая настоящая, окружающая ее *Жизнь*? В фильме Гхоша эта философская коллизия предстает на экране в форме некоего обряда, сопровождаемого ритуальной символикой, что, естественно, не могло быть воспринято взахлеб определенной частью аудитории, настроенной на индийский кинематограф принципиально иного свойства.

Фильм Гхоша — подлинное событие. Но поскольку сам автор не смог приехать на фестиваль, хотя и был удостоен Главного приза, мы решили расширить ваши представления об этой замечательной работе, познакомив вас с интервью, которое Гхош дал корреспонденту журнала «Синема ин Индиа» Халиду Мохаммеду. Это интервью в переводе М. Теракопян мы перепечатываем с сокращениями.

Гоутам Гхош, или Кинематограф обездоленных

Халид Мохаммед. Персонажи фильмов Гоутама Гхоша — это всегда люди в экстремальной ситуации, испытывающие огромное напряжение. Ему интересны герои, доведенные до крайности, почти сломленные, когда сквозь «трещины» мы способны разглядеть их истинную сущность. Так порой можно лучше познать окружающее, нежели наблюдая картину общества, в котором царит полная гармония. Гхош на стороне обездоленных. Но о своих политических взглядах он никогда не заявляет открыто. Может быть, причиной тому желание держаться подальше от шаблонов.

За шестнадцать лет работы в кино Гхош снял немало документальных фильмов, наиболее значительные среди них «Новая земля», «Голодная осень» и «Цепи рабства». Свой первый художественный фильм «Наша земля» он снял в 1980 году. За ним последовали «Лишенные земли» (1981), «Переправа» (1984) и, наконец, «Путешествие в никуда» (1987).

— *Как возникло ваше увлечение кинематографом?*

— Мое первое знакомство с фотографией произошло, когда дядя подарил мне фотоаппарат «Брауни». Мне нравилось фотографировать абсолютно все: семью на пикнике, в зоопарке, тетушек и дядюшек, слуг и их семьи — интересно было просто смотреть на мир сквозь объектив. Когда я учился в колледже, мой друг ввел меня в общество любителей

«Путешествие в никуда» ("Antarajali jatra") Авторы сценария *Гоутам Гхош, Камал Кумар, Маджумдар.* Режиссер *Гоутам Гхош.*

Гоутам Гхош

«Путешествие в никуда»

кино, где я увидел фильм «Похитители велосипедов».

Позднее я всерьез заинтересовался кинематографом, начал как-то задумываться над фильмами: бывало, прогуливая занятия в колледже, шел в библиотеку Британского совета (где в то время было прекрасное собрание книг о кино), читал там статьи кинокритиков, книги о технике создания фильмов, словом, все,

что мог достать. Тогда я подумал, если хочешь снимать фильмы, начинай прямо сейчас. И я начал делать документальные ленты. К художественным киноленте тогда у меня не было большого интереса.

— Трудно ли было взяться за документальное кино?

— Трудно в том смысле, что у нас нет традиций: несмотря на усилия некоторых одиночек, документалистика у нас по-прежнему в состоянии застоя. Опираясь на материальную помощь друзей, я начал снимать документальный фильм о кризисе власти. Правительство штата сочло его слишком критическим, хотя, по-моему, он был вполне объективным. Фильм так и остался незаконченным.

В 1973 году я снял двадцатиминутный документальный фильм «Новая земля». В нем с сочувствием показаны рабочие, строившие плотину. Они часто пели: «Это построено на нашей крови, но когда все закончено, неужели мы должны умереть?» Эти же вопросы эхом отозвались в моих художественных фильмах. Как-то само собой получалось, что мне часто приходилось рассказывать о людях, оторванных от родной земли.

Через год наша киногруппа проехала по охваченным голодом районам Бенгалии. Так, репортажно начинался наш фильм «Голодная осень», хотя потом мы почувствовали необходимость понять, почему это стало постоянным явлением. Кто держит в руках рынок?

Картина пролежала на полке восемь месяцев, у нас кончились деньги. В 1976 году во время чрезвычайного положения цензура отказывалась выдать разрешение. Фильм был представлен на рассмотрение в «верха» и позднее разрешен. С помощью профсоюзов я организовал просмотры в разных городах, чтобы люди знали, что происходит в деревне. Фильм послали в Лейпциг и Оберхаузен, и на обоих фестивалях он получил главный приз. Но картина не была продана в Индии. Всерьез я и не рассчитывал, что кто-нибудь ее купит.

— Вы чувствуете себя стесненным в том смысле, что не можете показать всей правды?

— Всю правду показать можно, но только не в документальном фильме — власти всегда сочтут его слишком вредным. Они прибегнут к известному приему: «Вы показываете страну только в негативном свете».

— Когда вы, наконец, перешли к игровому кино, сняли фильм «Наша земля», удовлетворило ли оно вас как средство выражения творческих идей?

— Да, для меня игровое кино стало открытием. Я воспринял его как способ постижения противоречий, с которыми приходится сталкиваться на протяжении всей жизни. Политические темы должны возникать как продукт естественных наблюдений. Политика — хитрая штука, и любые кинофокусы в ней не проходят. Я предпочитаю быть естественным режиссером-гуманистом, а не бьющим себя в грудь политическим киноделятелем.

— Фильм «Путешествие в никуда» создан по мотивам рассказа Камаля Кумара Маджумдара, события которого разворачиваются в XIX веке. Когда-то снять фильм на основе этого рассказа хотел Сатьяджит Рей. Что же привлекло вас в этом литературном произведении?

— Камаль Кумар Маджумдар был самобытным писателем. Он сочинял и пьесы и рассказы, многие из которых были написаны на архаичном, своеобразном варианте языка бенгали, возможно, родившемся под влиянием французской литературы. Маджумдар не был популярным писателем, но его глубоко уважали. Меня всегда увлекала Бенгалия XIX века. То был период возрождения, пробуждения от темного средневековья, открытия западной науки, просвещения. Существовало желание переосмыслить священное писание, которое неправильно толковалось браминами.

Помимо обличения социальной несправедливости меня привлекло в рассказе и то, что он затрагивает проблему столкновения полярных чувств, таких, как любовь и ревность, страсть и невинность, жадность и щедрость. Меня глубоко взволновала духовная связь, установившаяся между девушкой, выданной замуж за умирающего, и ее отцом. Понимаешь, что он ничем не может помочь, что он не злодей.

— Каково было отношение актера к необходимости играть умирающего?

— Поскольку Промод Гангули сам очень стар, для него это была нелегкая задача. Но у него сложилось такое впечатление, что даже если все его предыдущие роли забудут — а он был «звездой» в 30-е годы — эта работа запомнится навсегда. Он радовался, что еще может внести свой вклад в киноискусство. Ему шел восемьдесят первый год, он нервничал, часто спрашивал себя: а что,

если со мной вдруг что-нибудь случится?

— *В картине есть лодка с нарисованными на ней глазами богини Деви, словно бы наблюдающими за происходящим..*

— Такое изображение в Бенгалии часто рисуют на лодках и даже на грузовиках. В данном случае лодка с нарисованными глазами символизирует следящую за происходящим реку, долго остававшуюся молчаливой наблюдательницей, но под конец рассвирепевшую.

— *Вы выступаете не только как режиссер, но и как оператор, пишете сценарии и даже музыку. У вас не возникало желания сосредоточиться на чем-то одном?*

— Я не в состоянии все это четко разграничить. Я представляю себе кадр и думаю о музыке одновременно с написанием сценария. Что же касается сценариев, то, по-моему, работа над рукописью придает автору фильма больше уверенности. Я уже представляю кадр, знаю, как будет двигаться камера. Мне понадобилось почти семь месяцев, чтобы написать сценарий «Путешествие в никуда», а собственно съемки заняли всего две-три недели. Может быть, опыт документалиста научил меня быстро снимать художественные фильмы...

●

«ИК». Фильмы привезли, посмотрели и увезли. Качество их, по сути, никем не обсуждалось. Не было жюри критиков, которое обычно как-то стимулирует интерес к конкурсной программе, не было, если разобраться, и по-настоящему дельных пресс-конференций, ибо от имени создателей, как правило, выступали абсолютно случайные люди.

Киноведческим анализом, увы, серьезно не занимался и «Спутник кинофестиваля», заполненный до отказа всевозможными приветствиями фестивалю от певицы Софии Ротару, космонавтов Шаталова, Титова и Джанибекова, академиков Сагдеева и Чазова, а также многоуважаемых мастеров спорта, Героев Социалистического Труда, писателей, учителей и т. д. и содержащий минимум как оперативной информации, так и сведений о дискуссиях, которые велись в ПРОКе. Зато в «Спутнике» нашлось место для таких, к примеру, «стихов»:

Здесь в крепких пожатьях (?)
Сомкнулись ладони,
И каждый ответит,
Кого ни спроси,—
Единственно солнышко
В небе бездонном
И вертит Земля нас
Одна на оси!

Автор — Д. Кучеренко. Не этот ли самый автор написал и бессмертное стихотворное, положенное на музыку приветствие (см. первый эпиграф к статье), которым открылся фестиваль, с первой же секунды создав у гостей соответствующее настроение?..

Так что, хоть в конкурсной программе были и Гхош, и неплохой фильм Переса, фильмы Шенгелая и Аттенборо, МКФ в Ташкенте был скуп на кинематографические открытия как никогда. Положение пытались поправить искусственным путем — включив в информационную программу Дворца искусств три беспроигрышных козыря — «Апокалипсис сегодня» Копполы, «Красный гаолян» Имоу и «Повакацци» Реджио[5]. Но в целом казалось, что фильмами на фестивале занимались в последнюю очередь. Позаботились о роскошных «Икарусах», сопровождаемых милицейскими машинами, которые озаряли синим блеском мигалок вечерние ташкентские улицы; о великолепных приемах с неизменным, но достаточно щедрым по нынешним временам меню и о многом другом, но не позаботились *о главном* — о фильмах.

На одной из предшествовавших фестивалю пресс-конференций директор «Совинтерфеста» Ю. Т. Ходжаев проронил мысль о том, что в Ташкенте готовится ретроспектива африканского кино. Где она? Ее отсутствие стыдливо замалчивалось. Хотя не секрет, что кинематограф «черной Африки» — интереснейший из культурных феноменов сегодняшнего дня. На прошедших только в этом году кинофестивалях в Белграде (ФЕСТ), Вашингтоне (ФЕСТ) и Монреале, не имеющих прямого отношения к региональной проблематике, состоялись ретроспективы соответственно нового китайского, аргентинского и африканского кино. Словом, было бы, как говорится, желание,— придумать, как разнообразить, оживить программу Ташкента, можно было по-всякому.

«Восток в творчестве классиков советского кино» (Пудовкин, Илья Трауберг, Райзман, Шепитько, Калатозов, Зархи, Хейфиц).

[5] Беседу с американским документалистом Годфри Реджио читайте в ближайших номерах журнала.

«Дети с острова»

«Велосипедист с горы Сан-Кристобаль»

«Восток глазами Пазолини, Годара, Рене и Бертолуччи».

«Вьетнамская война в зеркале американского кино».

«Мексиканский период в творчестве Бунюэля».

«Памяти Смиты Патиль»

«Русская классика в творчестве Куросавы».

«Йылмаз Гюней»

«Новые имена на карте кино Средней Азии»

...Все эти темы воображаемых ретроспектив придуманы авторами этого обзора буквально на ходу, и, смеем вас уверить, они могли бы вызвать подлинный интерес.

ПРОК, дубль № 2, или Perestroika без кондиционера

«ИК». ...На диспуте «Ноосфера. Экология и цивилизация» (ПРОК, 25 мая) тон задало обсуждение картины узбек-

ского документалиста Н. Махмудова «Космогония».

«Помните!.. Помните!.. Помните!..» — бежит световая строка над отходящим ко сну, остывающим городом. «Скоро... Скоро... Скоро...» Скоро все кончится, раз сегодня, смотрите: замертво падают грациозные лани — трофей беспроигрышного браконьера; гибнут киты, вместо жизни — дефицитный жир; забиваются безответные котики, и как просто — не хотите ли подучиться на живодера? — сдираются с них шкуры на будущие «Жигули».

Когда деятели индуистского «Сознания Кришны» решили возглавить борьбу за вегетарианство, они просто засняли на пленку все, что творится на знаменитой чикагской бойне, фильм был показан по телевидению, и процент потребления мяса в Америке резко упал.

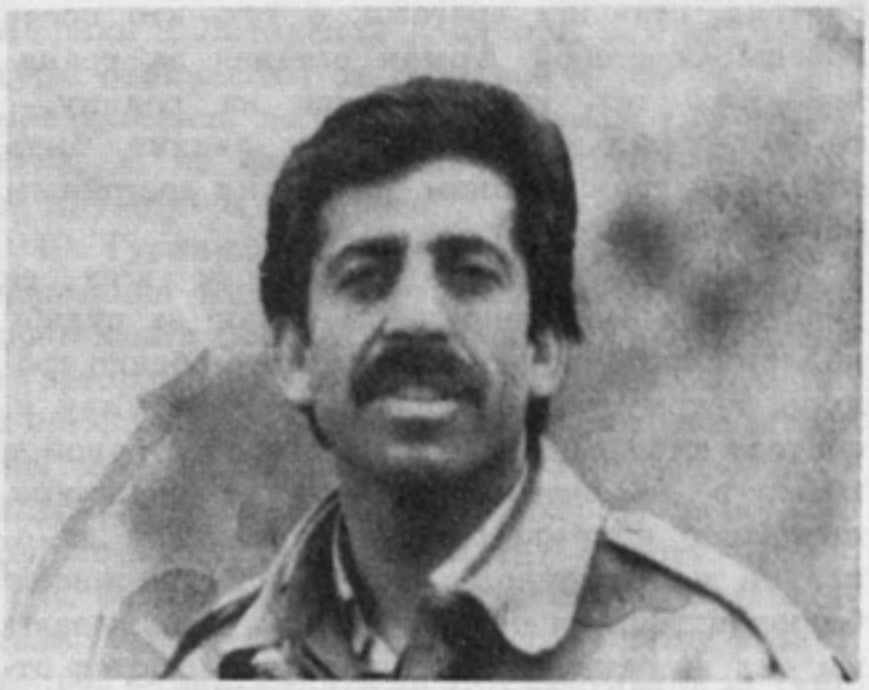
Такие фильмы трудно смотреть, а кому-то трудно показывать, но необходимо и смотреть и показывать — без страха показывать и со страхом смотреть.

●

Альфред Хорн (депутат Европейского парламента от партии зеленых, ФРГ). В вопросах экологии нельзя касаться какой-то одной частной проблемы. Нельзя говорить только о природе — нужно говорить о культуре, о традиции, о цивилизации, о человечестве, и всякий фильм, который, подобно «Космогонии», делает это, жизненно важен, ибо показывает глобальность проблемы, перед лицом которой мы оказались. Я счастлив, что посмотрел этот фильм, и приложу все усилия, чтобы его узнали в Западной Германии и в Европейском парламенте. Показать его Западу полезно еще и потому, что он демонстрирует высокий уровень экологического мышления, уже достигнутый в Советском Союзе.

●

Дискуссия «Социализм и демократия» (27 мая 1988 года) собрала, наверное, рекордное количество слушателей и участников. Говорили: не назвавший себя гость из Венгрии («Люди, сражавшиеся против Советской власти, не меньшие патриоты, чем те, кто сражался за нее»), тоже аноним из Всесоюзного киноклуба («Экономика первична, а нравственность вторична»), член-корреспондент АН СССР Г. Иваницкий («Ставить во главу угла экономику — все равно что изучать зоологию только по экскрементам животных. Почему мы считаем первичным продукт жизнедеятельности человека, а не самого человека? Ситуацию надо решать не экономически, а политически: только так мы изменим человеческие отношения, которые смогут создать разумную экономику»), киновед Кирилл Разлогов («Необходимо связывать прошлое и настоящее воедино, нравственность не абсолютна, а исторична; корни сегодняшней ситуации далеко за пределами даже и девятнадцатого века»), зам. директора ВНИИ киноискусства Андрей Нуйкин («Демократия начинается вместе с социализмом, но социализм появляется только при условии народовластия»), журналист Аркадий Ваксберг («Хотя я и оптимист, но все же считаю, что нам отпущено очень мало времени. Нас всех здесь объединяет одно — ненависть к подавлению демократии, к тоталитаризму во всех его проявлениях. И с того исторического пути, на который мы теперь ступили, свернуть нельзя»).



«Прорыв»

Трехчасовые дискуссии в душном зале несколько утомили собравшихся: казалось, что в зале только те, кто хотел сам взять слово. И все же для многих гостей такой разговор стал подлинным откровением.

Эндрю Хортон (кинокритик, продюсер, сценарист, США). Возможно, это прозвучит слишком наивно, чтобы показаться правдой, но у меня буквально слезы стояли в глазах на этой дискуссии. Я не ожидал такой откровенности, такой независимости суждений. И да простит меня Аркадий Ваксберг, прекрасно ведший полемику, но особенно впечатлили меня молодые, так страстно говорившие о путях восстановления демократии в партии, в обществе и в кино. Обсуждение в основном касалось документалистики, и фильм узбекских кинематографистов «Гражданин» — о солдатах великой войны с Германией, об их

братьях, ставших врагами, о тех, кто после победы Советской Армии остался за границей, и о тех, кто вернулся на родину,— то есть фильм о том, что значит быть советским гражданином, послужил достойным поводом к разговору.

Дискуссия удалась, ибо слова всех ее участников были окрашены болью за судьбу подлинной демократии. Меня это особенно тронуло, потому что страна, в которой живу я, считает себя самой демократичной страной в мире, в то время как мы, ее граждане, прекрасно понимаем, что до реальной демократии нам далеко... Американцы начинают беспокоиться, когда новостройки перекрывают им вид из окна,— тут они высказываются открыто и резко,— но мало кому приходит в голову обсуждать глобальные вопросы демократии в политической структуре общества. Редко встречал я американцев, высказывающихся с такой страстью, умом и широтой взглядов, как здесь. И хотя это было единственное общественное выражение гласности, которому я лично был свидетелем в Союзе, я заметил, с какой прямотой люди общаются в повседневности, а это о многом говорит.

●

«ИК». ...Конечно, ташкентский ПРОК, как его ни хвали, не чета московскому. Ему, как справедливо отмечалось многими, не хватало национальной специфики, хотя в его рамках и состоялся симпозиум «Кино и традиции национальной культуры», ему не хватало конкретности в постановке обсуждавшихся проблем, ему не хватало энтузиастов, ему не хватало логики и режиссуры, ему не хватало, наконец, фильмов, которыми можно было сделать визуальную часть программы более интересной. Развлекательная часть, впрочем, была достаточно запоминающейся: танцы, рок всех мастей, выборы мисс и мистера ПРОК...

Нам кажется, что форма торжественных праздничных церемоний, характерная для Ташкента, ничего, кроме скуки, давно ни у кого не вызывает, в ПРОКе же рождается принципиально новая мысль истинно творческого общения. Только для того, чтобы она была не в скучном смысле слова полезной, требуется тщательно разработанный сценарий — осмысленное включение всех чрезвычайно привлекательных компонентов в общий кинофестивальный замысел, нужна своего рода *творческая лаборатория*. В идеале ПРОК не должен быть оторван от Большого фестиваля, оба слагаемых должны естественно дополнять друг друга. Пока же этого не происходит.

Портило впечатление от ПРОКа и порой разительное отсутствие хорошего вкуса. Сбои в этом смысле давали о себе знать и в московском ПРОКе, хотя, каемся, предъявлять к Юлию Гусману претензии по этой части как-то вроде и не пристало — столько сил он вложил в свое детище. Но не секрет, что в Ташкенте балаганное празднество иногда отдавало разухабистостью.

И все же без ПРОКа фестиваль многое бы потерял. Думаю, что и теперь ни один уважающий себя отечественный международный кинофестиваль (а их отныне будет шесть: Москва, Ташкент, Одесса, Ленинград, Рига и еще раз Москва зимой — детский) просто-таки не мыслит свое существование без ПРОКа.

Когда в товарищах согласья нет...

«ИК». ...Но вернемся в конференц-зал союза кинематографистов. Там обсуждение достигает критического накала. Ведь речь идет о *судьбе* фестиваля. Думаю, что читатели простят нам, что из всех мыслей, высказанных во время этого разговора, мы извлекли те, что окрашены в требовательные, критические тона. В этот разговор мы включили и выдержки из некоторых выступлений с трибуны и в печати, либо услышанных, либо прочитанных нами.

Себастьян Аларкон, кинорежиссер (Патриотические силы Чили; Ташкент, 27 мая. Пресс-конференция СК СССР). Хотелось бы знать, как видится руководству союза вопрос о дальнейшем существовании Ташкентского фестиваля.

С 1974 года я приезжаю на этот смотр, и с каждым разом все заметнее его деградация. Такое ощущение, что он мало кому нужен, а если нужен, то главным образом руководству СК Узбекистана и многочисленным организациям — «Совэкспортфильм», «Совинфильм», «Совинтерфест». Не считаете ли вы, что фестиваль изжил себя?

Ю. Гусман. Наши фестивали — это позор и недомыслие, мероприятия, не имеющие ни своего лица, ни формы, ни содержания...

До каких пор во главе фестивалей будут стоять непрофессиональные люди? Фестивалю нужен директор, личность, создающая образ этого мероприятия.

Ю. Ходжаев. Ташкентский фестиваль в этом году был экспериментальным. Надо рассмат-

ривать его как первый шаг и, отталкиваясь от уроков и недостатков, идти дальше.

А. Плахов («Социалистическая индустрия», 5 июня 1988 года). За привычными фразами о дружбе, прогрессе и гуманизме мы утеряли нечто не менее важное — художественный престиж своего фестиваля, и поднять его теперь ох как непросто.

А. Тураев. Если сравнивать 9-й и 10-й Ташкентские фестивали, то на последнем от помпезности ничего не осталось...

А. Плахов. ...Увы, региональный характер фестиваля плюс снисходительность, проявляемая под видом поддержки и в ущерб критериям искусства, неизбежно ведет к провинциализму и на самом деле поддержкой не является, а только консервирует застой.

К. Разлогов (интервью). Никакой фестиваль никогда не бывает идеально организованным. На мой взгляд, основной недостаток этого фестиваля то, что он не сориентирован на фильмы. Фестиваль — это в первую очередь картины, их показ, их восприятие аудиторией. Здесь же очень часто интересные мероприятия, не говоря уже о различных увеселительных акциях, совпадали по времени с конкурсным показом, что мне лично кажется совершенно недопустимым...

Международные кинофестивали делятся на два типа. С одной стороны — фестивали типа Каннского, которые гарантируют значительную рекламу и соответственно рост прибыли от проката. С другой стороны, фестивали авторского кино, не гарантирующие роста прибыли, но имеющие денежные призы, которые сами по себе уже достаточно привлекательны для того, чтобы режиссеры стремились представить там картины. У Ташкента нет ни того, ни другого. И мы вынуждены рассчитывать только на хорошее к нам отношение, а его, как показывает практика, недостаточно, чтобы заполучить действительно незаурядные картины.

Ю. Ходжаев. Те иностранные гости, с которыми мне удалось побеседовать, высоко оценивали фестиваль.

А. Тураев. Фестиваль надо проводить не в мае, а в сентябре-октябре.

Ю. Ходжаев. Мне кажется, что следует увеличить срок проведения фестиваля до 10 дней и перенести его на сентябрь-октябрь.

Ю. Гусман. Нужно создать два базовых сценария, соответствующих двум видам фестивалей. Один фестиваль — для кинематографистов, закрытый, скромный по количеству участников. Фестиваль-праздник, адресованный зрителям, должен делаться по принципиально другому сценарию, в котором предусматриваются элементы шоу...

А. Тимофеевский. Этот фестиваль должен быть в первую очередь фестивалем *культур* Азии, Африки и Латинской Америки. Чем эти культуры отличаются от западной — вот что, как мне кажется, должно стать темой кинофестиваля, а не бесконечные митинги «за мир, за дружбу» и все такое.

Ю. Гусман. А. Плахов и в прессе, и вслух постоянно высказывает замечания по поводу проведения фестивалей, являясь одновременно куратором фестивального движения Союза кинематографистов. Вопрос: кому он высказывает эти замечания? Получается, что себе, своему активу, своей комиссии, которой надо уже сейчас незамедлительно начать работу.

А. Медведев, первый заместитель председателя Госкино СССР. Двадцать лет назад возник вопрос — закреплять ли этот фестиваль за Ташкентом? Тогдашние руководители республики, используя все свое влияние, сказали: «Этот фестиваль навечно будет прописан в Ташкенте». Если эта позиция не изменилась, то, стало быть, надо брать на себя и ответственность за проведение фестиваля.

А. Тураев. Хорошо было бы, если бы такое обсуждение мы провели до начала фестиваля, тогда мы бы сняли ненужные разговоры и необъективные суждения.

●

«ИК». Вы сейчас познакомились с мнениями, принадлежащими чрезвычайно компетентным и умным людям. Но вот беда — каждый из них обращает свои упреки к кому-то другому. Союз кинематографистов ругает «Совинтерфест», Ташкент ругает Москву, Москва — Ташкент, «Совинтерфест» — Союз кинематографистов и т. д.

Все это говорит о том, что у фестиваля, правильно сказал Ю. Гусман, нет одного *хозяина*.

Очевидно и другое — у него нет *автора*. Хотя все по отдельности (помните цифру, приведенную А. Тураевым,— 250 человек!) чувствуют себя хозяевами. Поглядите, сколько их,— чуть ли не полгостиницы «Узбекистон» — Госкино, Союз кинематографистов, «Союзинформкино», «Совэкспортфильм», «Совинтерфест»...

Вот! Впервые мелькнуло нечто, казалось бы, *непосредственно, вплотную* имеющее отношение к предмету нашего разговора.

В многокоренном названии этой организации есть корень, который, казалось бы, и есть путь к отгадке — «фест». Нам таким образом, дают понять, что в стране существует весьма многолюдная фирма, постоянно занимающаяся «интер» — международными, «фест» — фестивалями.

Так, ежели она есть, зачем, спраши-

«Уходя, остаются»
«Хареба и Гоги»

вается, нужны все остальные обитатели гостиницы, приехавшие из Москвы в таком количестве делать фестиваль? А если она не в силах обойтись без остальных, то чем она в таком случае занимается?

И хотя это порой действительно сложно понять, и хотя ни в ПРОКе во время дискуссий, ни на пресс-конференциях не увидишь ни одного человека из «Совинтерфеста», да и ведет их сотрудник «Союзинформкино» А. Эрштрем, а не кто-либо из «Совинтерфеста»; а на дискуссиях тон задает союз и его мудрые гости, а вовсе не «Совинтерфест»; хотя ни за автобусы, ни за премии, ни за авиабилеты, ни за обслуживание гостей эта организация, *специально созданная для организации фестивалей*, не отвечает, тем не менее нужней ее при нашем вечном хотении смотреть кино не сыщешь.

В «Совинтерфесте» нуждаются действительно все. Во-первых, переводчики, которые заслуженно зарабатывают во время фестивалей солидные суммы денег; во-вторых, никакие не переводчики, а просто люди, умеющие следить за артикуляцией актера, говорящего на, скажем, бенгали, и по-русски синхронно читать переведенный «негром» монтажный лист,— этому трудяге воздается за такое ремесло примерно столько же, сколько и переводчику. Наконец, на «Совинтерфест» молятся все жаждущие выручки кинотеатры страны, поскольку в ведении именно этой организации находятся все те заветные копии фильмов, которые стекаются на фестиваль. И те, что в конкурсе, и те, что вне, и те, что показывают во Дворце пионеров, и те, что на одном единственном сеансе в Доме кинематографистов и то со скрипом (как, предположим, на прошлом Московском кинофестивале «Падение американской империи»)... «Совинтерфест» — организация весьма осмотрительная по части раздачи авансов и обещаний. В прошлом году после Московского МКФ мы провели целый день в переговорах с чрезвычайно замкнутым и неразговорчивым человеком Н. М. Евлюхиным, хотя цель нашего визита требовала взаимного, а не одностороннего (с нашей стороны) общения — нам нужно было заполучить в редакцию какой-то вполне невинный фильм, чуть ли не из детской программы. Но, видимо, такая форма некоммуникабельности — наиболее эффективный способ привлечь к себе внимание, недаром сердце каждого из аккредитованных (в большей степени — в Москве, в меньшей — в Ташкенте) журналистов неустанно тоскует в случае, если у него нет знакомых в «Совинтерфесте». И здесь наши мысли невольно отрываются от Ташкентского фестиваля, и мы с тоскою вспоминаем о Московском...

О, эти драгоценные талончики, контрамарки на внеочередную бронь! И кто только, каждый раз думаешь ты, дозирует их поступление в ящичек сейфа одной из сотрудниц, которая тщательно запирает его на ключ? И кто этот человек, который решает, какому журналисту — столько-то, какому — столько-то, этому — на «Кабаре», этому, скажем, на Чакраборти! И откуда вдруг у совершенно неизвестного тебе человека, пропорхнувшего по коридору «России», целая пачка этих разноцветных карточек на самые разные просмотры, причем не на 10 утра, как у тебя, а именно на 19.30, и не в новогиреевскую «Киргизию», а в «Октябрь»; и их так много, что кажется, что этот счастливейший из иксов получил ими аванс?!..

Иной киноман — да что киноман, любой вполне нормальный киножурналист — отдал бы многое за то, чтобы обладать программой внеконкурсных показов в кинотеатрах! Она, как правило, выносится на обозрение (отнюдь не всеобщее) буквально в последнюю секунду. И как только ты узнаешь, что, где и когда, ты уже не в силах обменять свой зеленый талон в «Космосе» на красный — в «Мире».

В Ташкенте было именно так: информация, которую мы получили в боксах пресс-центра (а ее почти и не было), не содержала ни слова о том, какие фильмы приехали на фестиваль вне конкурса. Между тем внеконкурсная кинопрограмма — важнейшая часть любого интеллигентного фестиваля, и она подается в пресс-релизах с такой же полнотой, как и конкурс. У нас же на фестивалях — по правилам, заведенным «Совинтерфестом»,— все, что связано с внеконкурсом,— загадка загадок. И название-то порой не прочитаешь правильно на пятом экземпляре листка бумаги, прикрепленного скочем к стене, а что уж спрашивать про режиссера!

Да, это — *наши* проблемы! Действительно ты их не встретишь нигде, *кроме*!

...Однако в последний раз вернемся к заседанию секретариата и коллегии. Главенствующее ощущение, которое мы вынесли с него,— никто себя не чувствовал виноватым. И вообще становилось неясным, а кто, собственно, делал фестиваль?

Ну, Гусман делал ПРОК, Руднев — «Кинорынок»... А фестиваль? Кто за него нес ответственность? Ответственность не только служебную, но, если хотите, и моральную. Журналист или гость может лишиться сна из-за плохого номера, может лишиться и самого номера, как это было с одним из сотрудников ВНИИКа на Ташкентском фестивале, может простоять три часа в аэропорту на жаре, но никто из организаторов при этом не лишится доброго имени. Мы не за расправу, мы за требовательность и нравственную самооценку. Она, только она в конечном счете решит все.

Казалось бы, прописные истины. Но уже сейчас думаем, даже уверены: а ведь скорее всего на следующем Ташкенте, если он только состоится, может все начаться сначала... Да и настал момент, когда уже надо вплотную, изо дня в день, а не от раза к разу заниматься Московским фестивалем... Думает ли о нем кто-нибудь *как автор?*..

...Закончим призывом — пусть, наконец, помирит всех многочисленных разновозрастных организаторов будущий Ташкентский кинофестиваль!

Удачи ему!

...И, наконец, последнее

28 мая 1988 года, город Ташкент.

Жюри в составе: Мигель Литтин (ПС Чили), председатель, А. Бен Аммар (Тунис), Дейзи Гранадос (Куба), Кохей Огури (Япония), Кетан Мехта (Индия), Китиа Туре (Кот Д'Ивуар), Али Хамраев (СССР), Давлат Худоназаров (СССР), Се Цзинь (Китайская Народная Республика) — просмотрело 17 фильмов из 16 стран и постановило присудить:

— главный приз «Золотой семург» фильму «Путешествие в никуда», режиссер Гоутам Гхош (Индия);

— приз «Ходжа Насреддин» фильму «Годы вдали от войны» — за сохранение и развитие национальных традиций в киноискусстве, режиссер Ху Мэй (Китайская Народная Республика);

— специальный приз жюри за яркое воплощение национального характера и традиций — фильму «Хареба и Гоги», режиссер Георгий Шенгелая (СССР);

— приз «Золотой тюльпан» за лучшее исполнение женской роли — актрисе Нагле Фатхи в фильме «Мечты Хинди и Камелии» (АРЕ);

— приз «Золотая арча» за лучшее исполнение мужской роли — актеру Левану Тедиашвили в фильме «Хареба и Гоги» (СССР);

— приз «Малый золотой семург» за лучший дебют — фильму «Подпольщики», режиссер Фернандо Перес (Куба).

Ташкент — Москва

Нина Зархи

Исключения и правила

«Мы не так богаты, чтобы позволить себе покупать дешевые вещи». Практичные англичане в накладе не остаются: цена гарантирует качество. А мы все мелочимся, выгадываем — и что получаем? «Ассоциацию злоумышленников»: усталые плоские шутки, старые и неостроумные квипрокво, вялая интрига, какое-то заторможенное, вне всякого ритма развивающееся действие, необаятельные актеры и необольстительные актрисы, ситуации, исход которых известен заранее.

«Четверо друзей»

Пожалуй, это худшая лента, снятая Клодом Зиди, плодовитым, умелым и удачливым кассовым режиссером, чье творчество в нашей стране представлено гораздо полнее творчества Бунюэля и Брессона, Антониони и Бергмана, Бертолуччи и Фосса... Несмешная комедия, скучное коммерческое кино — абсурд, парадокс, издевательская попытка соединить несоединимое. Да зачем это нам, в самом деле? План, хозрасчет, народ надо в зал заманивать — пускай. Денег на покупку картин отпускают мало — тоже учитываем. Но, повторю в тысячный раз с упрямством обыкновенного зрителя, не владеющего собственным видео и потому рассчитывающего только на услуги облюбованного кинотеатра: купите лучше одного дорогого «Крестного отца», чем пять-шесть дешевых «Злоумышленников», один — даже и не новый фильм Хьюстона или Феррери, Серджо Леоне или Лукаса, Кубрика, Спилберга — в общем, мастеров коммерции, чем несколько незамысловатых поделок старательных подмастерьев.

●

Наши отношения с социалистическими партнерами строятся на принципах взаимообмена. Так, может, все-же честнее один

«Ассоциация злоумышленников» ("Association de malfaiteurs")

Авторы сценария *Мишель Фабр, Симон Мишель, Клод Зиди.* Режиссер *Клод Зиди.*

год, другой, третий не брать вовсе ничего, чем планомерно воспитывать у нашего зрителя стойкое предубеждение против кинопродукции братских стран — ГДР и Румынии, Чехословакии, Болгарии, Югославии. К тому же есть ведь и здесь щедрые резервы — не пора ли снять, наконец, с давно разоблаченной полки (сколоченной некогда не то у нас, не то у них самих) фильмы Франка Байера, Душана Макавеева, Иржи Менцеля, да что там говорить — в одном только польском кино (да и венгерском) мы пропустили несколько ярчайших кинематографических генераций и направлений.

«Странная любовь» известного режиссера из ГДР Лотара Варнеке могла бы стать хорошей картиной. Привлекательной, во всяком случае, для значительной части аудитории. Что-то наметилось поначалу, простая история, напоминающая разговор подруг за вечерним чаем, неспешный и немудрящий, не поднимающийся вроде бы над бытовым, обыденным, однако способный взволновать благодаря поучительным жизненным наблюдениям и точным («вот-вот и у меня так же» или «надо же, а мой бы совсем не так среагировал») психологическим подробностям. Сценарий предложил еще одну вариацию на тему трудного позднего счастья деловой и независимой женщины, уставшей от этих своих качеств и решившей раз и навсегда покончить с собственным одиночеством.

Несколько лет назад эта вечная тема, пережив на наших экранах свой звездный час, была скомпрометирована множеством непритязательных однодневных шлягеров, которые словно невнятные ксерокопии снова и снова тиражировали коллизии, характеры, мораль лент-прародительниц, таких, скажем, как «Старые стены» или «Странная женщина». И бледнея от копии к копии, со временем окончательно стерся и улетучился важный мотив, выводивший слезливую тему женского одиночества на уровень «небабьего» социального разговора. Потому что, разумеется, от судьбы не уйдешь, и «не родись красивой, а родись счастливой», вот именно родись, прямо сразу и навсегда — все так (и, кстати: в искрометно разыгранных хорошими актрисами таких простодушных фильмах-бенефисах тоже многое привлекало), но и на этом материале искусство взывало к ответственности не только судьбу-злодейку, но — общество. За узурпацию человеческой природы, за извращение вечных и естественных критериев и ценностей бытия, за приоритет социального, общего над индивидуальным, неповторимым, личным.

Кинодрамы эмансипированной женщины буржуазного Запада в современном социалистическом кинематографе разыгрываются чаще всего как трагифарс, в котором отстаивать собственное достоинство и собственные права неизбежно приходится на «сниженной» территории: в магазине и кухне, в женской консультации и ЖЭКе. Лотар Варнеке и прежде не раз пытался всерьез поразмышлять над этими проблемами. И драматургия завязала для таких размышлений апробированные, но безошибочно достоверные узелки. Героиня — старая дева,— заведует заводской столовой в скучноватом и безликом провинциальном городке; она требовательна и немилосердна к подчиненным, и сердитые посудомойки платят ей презрением и злобой; вдруг эта «мымра» зачеркивает свою прежнюю жизнь и весь темперамент, всю деловитость обращает на тихого вдовца с ребенком, к которому, забрав канареек, и переезжает — вить семейное гнездышко. Вот здесь-то, собственно, и начинается история, которая, повторю, могла бы обернуться любопытным наблюдением за неординарным характером. Жалкая и гордая одновременно, привыкшая — или приученная жизнью — все брать тараном, с бою, даже сокровенное, личное, а потому превращающая и созидание женского счастья в ударную стройку. Но как раз любопытства-то, которое бы материализовалось в пристальном, изощренном наблюдении за повседневным существованием героев, и не хватает авторскому взгляду. Мы же читаем ненаписанное только потому, что привычно тянем нить в сторону героинь Гурченко, Гундаревой, Купченко, Фрейндлих.

Фильм несколько тяжеловесен, ему недостает естественности интонаций и юмора, в кадре часто отсутствует воздух, атмосфера: кажется, что актеры играют в театральной выгородке, а кругом гулкая пустота большой сцены. Очевидно, это происходит оттого, что в эпизодах нет ничего проходного, все главное, даже фоновые реплики старательно подаются на камеру. В результате из бесхит-

---

«Странная любовь» ("Eine soderbare Liebe") Автор сценария *Вольфрам Витт*. Режиссер *Лотар Варнеке*.

ростной, но правдивой жизненной истории получилось скучное назидание, которое к тому же добил наш дубляж: бодрые голоса, назойливые, менторски-четкие интонации.

Впрочем, проблема дублирования фильмов уже навязла в зубах, но невидимые миру режиссеры дубляжа, авторы подчас безграмотных литературных переводов,

«Сладкие грезы»

актеры и актрисы существуют как бы на периферии нашего кино, на положении почти инкогнито, и может быть, поэтому критика в их адрес пока ощутимых результатов не приносит.

●

Кстати о безграмотном переводе. «О девушках и их Нэшке Робевой» — так на киностудии имени Довженко Е. Крупенникова перевела название документальной болгарской ленты — хроники подготовки сборной Болгарии к чемпионату мира по художественной гимнастике. В несуетном авторском взгляде, в уверенном монтаже, в композиции, ничем не стесненной и в то же время логичной, исподволь выявляющей смысловую конструкцию целого, в цепких реакциях камеры, когда, не нарушая спонтанности экранного существования, выхватывается или укрупняется именно то, что важнее всего увидеть в данный момент, в точных вопросах автора тренеру,— во всем этом неброском, тактичном и уважительном кинонаблюдении за чужим творчеством чувствуется рука умного мастера. Эту картину сделал Георгий Дюлгеров, поразительно самобытный художник, создавший свое, дюлгеровское кино, хорошо известное в Европе. Смелость его историко-философских, социальных концепций, выраженных в яркой, напряженной, чрезвычайно активной форме, глубина проникновения в острейшие противоречия эпохи, драматизм раздумий о причинах духовной, нравственной коррупции изъеденного фальшью общества, об истоках недоверия, провоцирующего трагический разлад между поколениями,— вот примерный перечень мотивов, по которым этому виднейшему болгарскому режиссеру было отказано в любви советского кинопроката. Что ж, как говорится, «не он первый, не он...» — нет, все-таки до чего же робко, непрофессионально мы исправляемся: ну если он, Георгий Дюлгеров, допущен, наконец, к нашему зрителю, то что помешало выпустить на экраны его главные — игровые картины?

Те работы совсем другие, скромная «Нэшка Робева» на них не похожа, что, кстати, лишний раз убеждает: настоящий

«О девушках и их Нэшке Робевой» («За момичетата и тяхната Нешка Робева»)

Автор сценария и режиссер *Георгий Дюлгеров.*

режиссер не боится уйти в тень, подчиниться материалу, без остатка раствориться в героях. Вслушиваясь в сосредоточенные профессиональные разговоры, деликатно интервьюируя гимнасток, Дюлгеров делает рассказ о создании знаменитых композиций прославленного тренера рассказом о человеческом поиске, о победах и поражениях личности, о естественности жертвоприношения, которое совершает учитель, воплощаясь в ученике. Хотя в первую очередь картина все же заинтересует любителей гимнастики, ибо воспроизводит в основном номера, а характеры девушек, да и Нэшки не успевают до конца раскрыться. Оно и понятно: лента, приобретенная для советского проката, представляет собой лишь вторую часть единой и неделимой дилогии — вот они, превратности судьбы,— бесхозных фильмов, бесправных авторов, притерпевшихся зрителей...

●

Кубинско-колумбийская картина «Время умирать» — притча, основанная на сценарии, написанном тридцать лет назад с участием Габриэля Гарсиа Маркеса и тогда же поставленном мексиканским режиссером Артуро Рипстейном. Думаю, присутствием великого писателя и определяются достоинства новой, довольно скромной в остальном ленты.

Возвращается в родную деревню Хуан Сайяго, восемнадцать лет проведя в тюрьме за убийство Рауля Маскоте. И хотя он лишь отомстил своему преследователю за долгую несправедливую травлю и наглые оскорбления, хотя застрелил обидчика в честном поединке и искупил вину перед законом разбитой жизнью, тот роковой бой и теперь для него не окончен. Пуля, посланная им когда-то в другого, настигает спустя почти два десятилетия его самого. Неотвратимость эскалации зла, самовоспроизведение насилия — вот идейный стержень этой истории. Ненависть не может быть праведной, смерть рождает только смерть, а убийство — всегда и убийство себя самого.

Мысль Маркеса, моралиста и философа, описав, подобно пуле его благородного протагониста, сложную параболу, возвращается к вечным «гамлетовским» вопросам младшего сына убитого Маскоте, Педро. Как и Хуан, он долго борется с неизбежностью кровопролития, не поддается на подначки спесивого брата, вынуждающего его к мести за отца, пытается уговорить Хуана уехать из городка. Честь мужчины свята, только трусливый и слабый отказывается мстить,— в этой вере он воспитан, и сомнения в ее нерушимости, и преступное доверие к убийце отца Хуану мучительны для парня. В финале, задыхаясь от отчаяния и боли, Педро все же спустит курок и, крича и плача, сделает свой роковой выстрел — свой выбор. На уровне мелодрамы убийцей должен был стать злодей — старший брат, на уровне философской притчи — тот, кто способен страданьем своим, нескончаемыми угрызениями совести отмолить грехи человечества, оступившегося в бездну нетерпимости и гордыни. Волею неумолимого фатума без вины виноватый избран жертвой: нравственный двойник Хуана, он повторит судьбу того, кто пал от его руки.

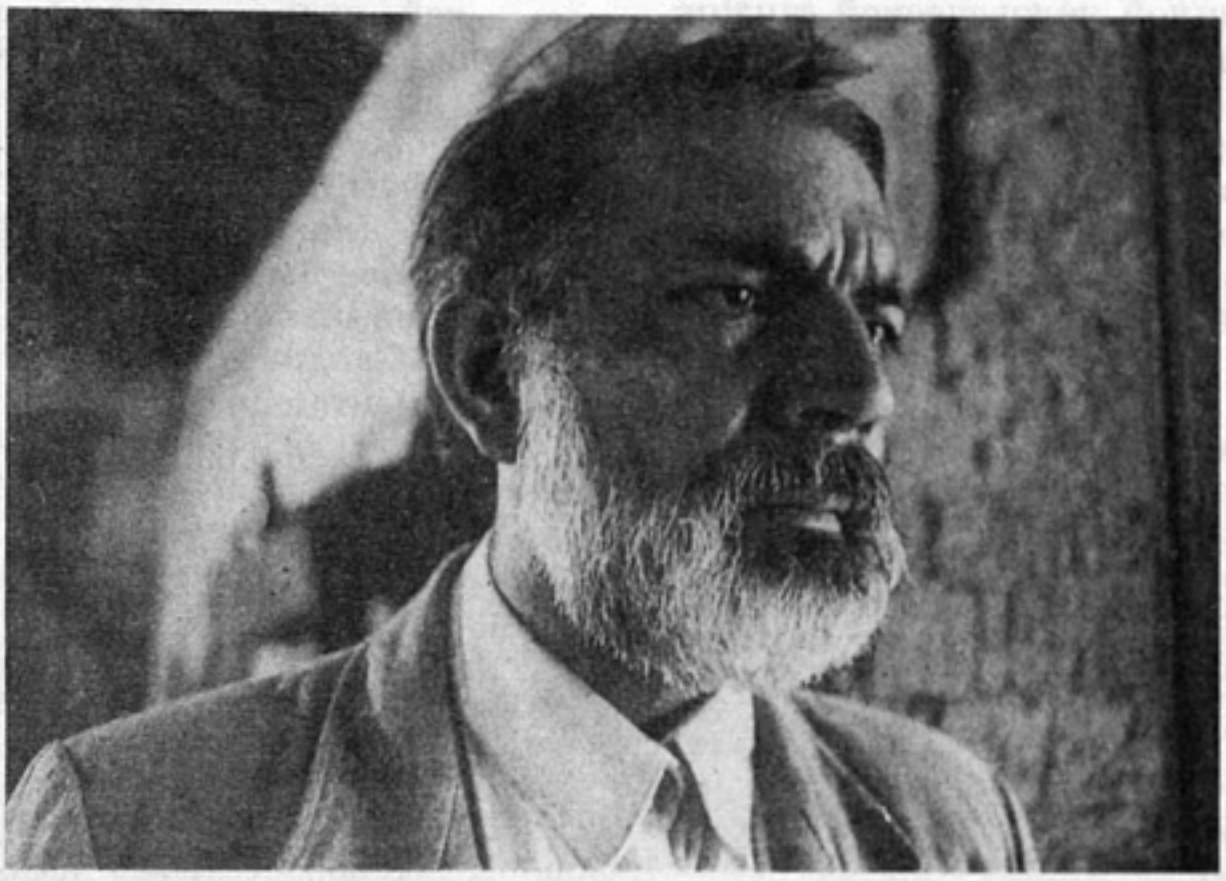
Финальный поединок в загоне, где обычно проходят петушиные бои,— самая сильная сцена фильма. Мы все время ее ждали, и теперь долго всматриваемся в раскаленный добела песок арены, что некогда была построена людьми для драки, для яростной схватки, для смерти, вслушиваемся в слова печальной баллады — «Убили, убили Хуана Сайяго»,— и постепенно в нашем сознании очерчивается круг авторского замысла, словно смыкается ограда петушиного ринга — не убежать, не вырваться на свободу. Судьба юноши была предрешена очень давно, еще до того, как выстрелом в старого Маскоте Хуан привел в действие механизм кровной мести: ведь первым стал наносить подлые удары отец Педро, который не мог простить Хуану поражения в петушином бою. «Сын за отца не ответчик», однако мы принимаем в наследство проклятие неправедного поступка, совершенного тем, кто дал нам жизнь, дал имя.

Рок неумолим, и, подчеркивая это, режиссер и замечательный кубинский оператор Марио Гарсиа Хайя в большинстве эпизодов сумели создать атмосферу безысходности, обреченности. Но в неумолимости рока, который предопределил судьбы Хуана и Педро, нет мистики, и высшие мотивы их жизненного пути будут услышаны. И послужат уроком. Вот здесь надо все же сказать, что режиссеру, на мой взгляд, не хватило смелос-

---

«Время умирать» ("Tiempo de Morir")
Авторы сценария *Габриэль Гарсиа Маркес, Карлос Фуэнтес.* Режиссер *Хорхе Али Триана.*

ти в использовании киноязыка, который более решительно вывел бы замысел на уровень философских метафор. Ритму фильма недостает упругости, драматической напряженности, а актерам — тонкости игры и чувства стиля. И все-таки даже те, кто увидит «Время умирать» как обыкновенный вестерн, думаю, воспримут его с интересом.



«Время умирать»

●

Английский фильм «Мальчик-солдат» сделан довольно робко, неизобретательно. (Хотя в 1986 году он получил один из главных призов на фестивале дебютов в Мангейме.) В картине все говорится впрямую, кинематографического подтекста не существует. Но это кинопослание привлекает прямодушием, искренностью, яростным отстаиванием идеи национального достоинства, неотделимого от достоинства личности. Чтобы тебя уважали другие, взволнованно, срываясь на крик, доказывают нам герои картины, ты прежде всего должен сам себя уважать, а потому ты попросту не имеешь права позволить глумиться над собой, плевать тебе в лицо, заставлять подчиняться несправедливым приказам. Даже если ты всего лишь рядовой британской армии, да к тому же валлиец, как этот «мальчик-солдат» Уил Томас. Уил служит в Ольстере, и здесь, пройдя через позор своего участия в разгоне демонстраций, через издевательства военных властей, решивших сделать из безответного парня марионетку в гнусном спектакле показательного суда, обвиняющего Уила в предумышленном убийстве ирландца, пройдя через пытки, допросы, шантаж, через трагедию разрыва с возлюбленной-ирландкой, которой ослепленные ненавистью соседи не могут простить связи с солдатом-карателем,— герой выходит победителем. Он выигрывает бой в тот момент, когда его принимает,— эту мысль режиссер проводит через всю картину, выстроенную как цепочка поединков героя с теми, кто призван заставлять таких, как Уил, подчиняться.

Запоминается финал фильма: плац, выстроенные в шеренги солдаты — все будто на одно лицо в своих одинаковых мундирах. «Уил Томас, шаг вперед»,— майор срывает с героя погоны и нашивки. Солдат вышел из общего строя и стал просто человеком. Озирается на пустынном плацу,— ни команд, ни приказов — куда ему теперь? Многое вокруг да и в себе самом увидевшему впервые?

●

Почти тридцать лет назад дебют Карела Рейша, экранизация романа Алана Силлитоу «В субботу вечером, в воскресенье утром» возвестил о победе нового английского кинематографа. В фильмах «сердитых» на благопристойный экран выползла серая каждодневность, вышли ее герои, вроде рабочего парня Артура Ситона, бунтаря и озорника, из тех, кто, по определению Д. Шестакова, «буднями живет и с буднями воюет».

«Мальчик-солдат» ("Boy-soldier")
Автор сценария и режиссер *Карл Френсис.*

Вскоре «рассерженные» режиссеры, прославившие британский кинематограф, один за другим покинули Англию и начали делать американское кино. Но даже и теперь в спокойной и правильной ленте Карела Рейша «Сладкие грезы» временами мерещатся всполохи тех далеких скандалов, угадываются отголоски давнего мотива неприятия скуки и заурядности как самых непримиримых врагов полноценной человеческой жизни.

Правда, аранжирован этот мотив традиционно для Голливуда: центральная сюжетная тема — «путь наверх», «рождение звезды», восхождение по лестнице славы и благополучия «смешной девчонки», певички из маленького захолустного кабака,— звучит так громко и уверенно, что постепенно заглушает, размывает те начальные созвучия, из которых она возникла.

Реальная биография популярной в конце 50-х — начале 60-х годов исполнительницы песен «кантри» Пэтси Клайн, видимо, привлекла режиссера возможностью еще раз оглянуться на собственную молодость, теперь уже сквозь туманящую глаза ностальгическую пелену «ретро» увидеть неподражаемую эпоху, когда его поколение дерзко завоевывало жизнь, искусство — эпоху раннего рок-н-ролла и всего, что встает в нашей памяти, едва мы произносим это ни на что не похожее рокочущее слово. Правда, очень быстро эти авторские намерения властно прибрала к рукам хорошо сделанная мелодрама, и великолепно сыгранная Джессикой Ланж и Эдом Харрисом, блистательно спетая самой Пэтси Клайн история любви вытеснила с экрана все остальное.

Как это часто бывает в подобных сюжетах, конфликт фильма реализуется как противоборство высокой и прекрасной мечты с грубой прозой повседневных забот: быт, дети, муж, с которым никогда не выкарабкаться из грязи. Чарли Дик — существо непредсказуемое, он напрочь лишен уважения к общепринятым нормам и вкусам, он пьянчуга, бабник, шалопай, неудачник. Но — нежно любящий и любимый, но — «с ним не соскучишься, а это главное»; но — неотразимо обаятельный. И потому кровавые ссоры, стычки, потасовки неизбежно кончаются примирением и клятвами в вечной верности.

Рейш — мастер. Он точно знает, какого зрительского состояния надо добиться в том или ином эпизоде, он создает в кадре подкупающе достоверную, хотя и поэтически окрашенную атмосферу, непринужденный, живой второй план, в его картине много дорогих подробностей и ненавязчивых «говорящих» деталей, правды характеров и отношений. И все же трудно отделаться от мысли, что автор фильма-манифеста, каким был «В субботу вечером...», создатель знаменитой ленты «Женщина французского лейтенанта» (наконец ее купили) мог бы замахнуться на что-то более серьезное, принципиально важное.

«Сладкие грезы» — с подобными сентиментальными банальностями беспощадно разделывался английский кинематограф Карела Рейша. Думаю, и теперь, повторяя названием своей картины название последней песни Пэтси Клайн, погибшей совсем молодой в авиакатастрофе, режиссер печально усмехается над утешительными иллюзиями, над плоскими и несбыточными мечтами.

●

Гораздо более жесткий и серьезный разговор ведет со зрителем на схожем историческом материале замечательный американский режиссер Артур Пенн. Он начинал примерно тогда же, когда и Рейш. И весьма последовательно тяготел к людям, выломившимся из окружающей среды,— к гордецам, бунтарям, изгоям. И вот в фильме «Четверо друзей» (1981) он итожит путь, пройденный аутсайдерами, «шестидесятниками» Америки.

Уже в «Ресторане Алисы», сделанном в 1969 году с искренним сочувствием к идеям, настроениям и лозунгам молодежной контркультуры, противопоставившей заплесневевшему сознанию отцов раскованность духа, поведения, морали, Пенн попытался трезво разобраться с иллюзиями и надеждами своего поколения. Недаром в финале того фильма коммуна хиппи, сложившаяся в бывшей церкви, распадается, и вчерашние нонконформисты вписываются в заведенный регламент или вовсе исчезают с горизонта.

Горькие предвидения конца 60-х сбы-

«Сладкие грезы» ("Sweet Dreams")
Автор сценария *Роберт Гетчелл*. Режиссер *Карел Рейш*.

«Четверо друзей» ("Four Friends")
Автор сценария *Стив Тезич*. Режиссер *Артур Пенн*.

лись, под знаком спада, увядания лучших традиций духовного братства, под знаком постепенного врастания в ослепительный американский «истэблишмент» прошло следующее десятилетие, и в начале 80-х Артур Пенн снимает картину, в которой сознательно или невольно позволяет себе некоторую историческую аберрацию — глядя из будущего

«Лепестки, цветки, венки»

и зная исход событий, он словно чуть торопит, уплотняет время, экстраполирует более поздние приметы или настроения на пору зарождения и расцвета молодежного движения. Отодвигая временные реалии на несколько лет назад и сближая тем самым моменты начала и исхода, мечты и разочарования, надежды и утраты, он обнажает трагическую безысходность несостоявшихся судеб.

Открывает фильм Пенна романтический пролог, чуть стилизованный под завязки большого голливудского кино начала 50-х годов; именно тогда, очевидно, приезжает на станцию Ист Чикаго главный из четверки друзей маленький Данило Прозор, от лица которого и начнется рассказ. Приезжает с матерью из далекой Югославии, чтобы соединиться с отцом и зажить райской жизнью в самой прекрасной и великой стране — Америке. Очень скоро роль рассказчика перейдет к любопытной соседке, и она с умилением представит нам счастливых и беспечных выпускников школы, солистов школьного духового оркестра Данило, Тома, Дэвида и покорившую сердца всех троих обворожительную чудачку Джорджию, вообразившую себя Айседорой Дункан.

Сюжетные витки фильма нанижутся на мотив странничества — центральный мотив кинематографа протеста 60-х — первой половины 70-х годов и покатит по дорогам все менее доброй к нему Америки Данило Прозор, наивный идеалист, сентиментальный поэт, теряющий за каждым новым поворотом что-то очень существенное из своей прежней жизни, прежней веры. Кто он — возмутитель спокойствия? Скорей, аутсайдер поневоле...

Пообещав поначалу элегическое «ретро», Пенн быстро с ним расстается. Время, среда все реже попадают в кадр и всегда лишь отраженно, увиденные глазами главного персонажа, эмигранта, человека, ущемленного сознанием своей второсортности, социальной неполноценности. Этот лирический ракурс, вероятно, объясняет некоторую стилистическую непоследовательность талантливой ленты. Уместной (если вспомнить, кто об этом рассказывает) начинает казаться и вставная, чужеродная в повествовании сцена убийства невесты Данило прямо на

свадьбе ее отцом-миллионером,— сцена, взятая будто из кино, а не из жизни...

В финале четверо друзей снова соберутся вместе, постаревшие, потускневшие и потухшие, простившиеся с юношескими иллюзиями. Том прошел войну, у него жена — вьетнамка, двое детей, они говорят на чужом языке. Дэвид облысел, растолстел, принял отцовское дело — стал гробовщиком, а как он мечтал избежать этого унизительного повторения судьбы. Устала и притихла, покорилась всегдашней правоте проклятого здравого смысла даже неугомонная Джорджия, исколесившая страну в погоне за славой великой танцовщицы. Здесь, на пустыре, в пригороде Чикаго, оскорбительно не похожем на взлелеянную в мечтах землю обетованную, совершают они торжественный и скорбный ритуал прощания с молодостью: сжигают на костре заветный сундук, с которым Данило никогда не расставался. Громоздкий, старомодный и нелепый, таскавший за своим хозяином через все ухабы и кочки бесполезные реликвии забытой родины, отчего дома, детских и юношеских воспоминаний, горит сундук, дрожит воздух над огнем, и простой и пронзительный этот символ венчает картину о великой цене, которую приходится платить человеку за обретение зрелости и расчет с мифами. «Я люблю тебя, как иммигрант любит Америку» — вероятно, и эти ранние стихи к возлюбленной тоже горят в сундуке Данило.

И все же что-то мешает безоглядно покориться стихии знаменитой картины. Какая-то отстраненность, холодная созерцательность вдруг побеждает в интонации этого исповедального, очень личного по замыслу разговора, и тогда перестают сосуществовать реальность героя, авторская реальность и подлинные события. Но что я, в самом деле, — строгий спрос едва ли не смехотворен в контексте наших репертуарных предложений: ведь не у мировой же киноафиши стоим мы с читателем-зрителем, а у нашей...

●

Чья-то рука медленно гладит коня, так трепетно можно только прощаться, потом на экранном полотне в раме кадра возникает шитый золотом камзол, кто-то его на себя надевает — лица мы не видим, появляется пистолет, спущен курок, выстрел, падает лошадь, и мгновенной вспышкой мы успеваем осознать, что произойдет дальше. Самоубийством безвестного офицера начинается историческая драма Ласло Лугошши «Лепестки, цветы, венки», самоубийством героя завершается ее основное действие. Так же осмысленно и несуетливо готовит свой уход из жизни этот загнанный в карцер сумасшедшего дома бывший лейтенант повстанческой армии, посягнувшей на несокрушимость империи Габсбургов, бывший депутат Национального собрания Венгрии, бывший революционер, бывший счастливый муж и отец. Уже пойдут кадры эпилога, потом вообще погаснет экран, а мы все будем видеть, как неукротимо полыхает подожженный им и сперва будто нехотя загоревшийся соломенный тюфяк на узкой койке и, вытянувшись, словно в гробу, лежит в самом сердце пламени Ференц Майлат.

На огонь, как известно, можно смотреть бесконечно. Он возносит мысль, отрывая ее от бренного, натягивая тетиву между тобою и вечностью. Пластические метафоры Лугошши не случайны и многозначны, но в зрелище самосожжения, вероятно, для режиссера важнее всего один точный и прямой намек: Ференц Майлат сжег себя раньше, давно, вернее он сжигал себя постепенно, он выгорел изнутри, и продуманный эффектный финал — лишь внешний акт, фиксирующий физическое признание, закрепление — незримого, глубинного, сущностного. Это ритуал, обряд: как призванные соединить всех членов семьи и подчеркнуть это единение крестины в роскошном родовом замке влиятельного дяди Генриха, который спас Ференца от монаршей немилости и теперь требует смирения и благоразумия; как трагическая церемония сдачи оружия побежденным воинством Кошута и прощальная офицерская песня; как завораживающая одухотворенной чувственностью, скульптурной гармонией (рубенсовской метко назвала ее И. Рубанова) сцена любви Ференца и его ослепительно прекрасной жены Марии...

Поэтика фильма органично вбирает в себя пластичность изобразительного искусства, и многие кадры заставляют вспомнить старые великие полотна: вы-

---

«Лепестки, цветы, венки» ("Szirmok, virágok, koszorúk")

Авторы сценария *Иштван Кардош, Ласло Лугошши.* Режиссер *Ласло Лугошши.*

веренность взаимоотношений фигур в пространстве и соотнесенность разных планов композиции, густая, насыщенная оттенками и отливающая закатными лучами колористичность, тончайшая светопись, благодаря которой лицо, тело словно возвращают золото солнца или пламени свечи. Но в живописи «Лепестков...» нет нарочитости, холодной напыщенности или самолюбования, чем, как правило, грешат ленты, исповедующие похожую эстетику. «Большой стиль» кинематографа Ласло Лугошши глубоко содержателен и воспроизводит «большой стиль» самоуверенного абсолютизма, где все отлажено, упорядочено, величаво, однако таит в себе неясную тревогу и мрачную тайну.

Втягивает все это и пропускает через себя навеки остающийся в душе каждого, кто смотрит картину, взгляд выдающегося (да-да, именно так) венгерского актера Дьердя Черхалми, который не только психологически безукоризненно проживает отдельные состояния своего героя, но все время поверх всего сосредоточенно до самоотречения ведет сквозную тему роли. А по сути — тему фильма. Это неотступные размышления о том, что есть поражение; и в чем черпать силы, чтоб личность — цельная, несгибаемая, могла его пережить; и можно ли простить поражение — обстоятельствам, которые выше тебя, врагам, близким, себе самому; и всегда ли признать, что ты побежден, значит сдаться, а если все-таки нет, то останешься ли ты тем, кем был раньше. И, наконец, не испепеляет ли фанатическое служение одной-единственной цели, пусть высокой, человеческую душу, теряющую животворящий дар откликаться на святые радости земного бытия. Очень венгерские все это вопросы, ни разу, впрочем, не произнесенные, но молча пережитые персонажами. И одновременно — очень небезразличные всем нам. Хотя действие фильма происходит в середине прошлого столетия.

...Двоится, троится, множится на экране фигура мужчины в черном плаще. Это отражается в зеркалах квартиры Ференца Майлата его бывший полковой командир, неожиданно, как из небытия появившийся и исчезнувший так же таинственно. Реальность он или миф, или бесплотный символ, как отражения в зеркале, реальность или красивая иллюзия то невидимое войско, эмиссаром которого он прибыл из эмиграции — вербовать волонтеров под знамена Кошута.

«Из лепестков составляются цветы,— вдохновенно убеждает полковник,— цветы собираются в венки»,— так по Гарибальди, по Кошуту образуются группы, отряды, армия. Заманчиво просто и недостижимо красиво. А на рассвете после ухода полковника Ференца забирают в полицию. Потом тюрьма, потом железная клетка психушки — такой мы ее, пожалуй, не видели ни в одном фильме. И неважно, был ли ночной визитер провокатором, предал ли он своего боевого друга, и еще многое из сюжетных загадок совсем неважно. Важно, что человека, его жену, детей предает эпоха, история — перемалывает, растаптывает, уничтожает. Великое предательство, в конце концов, и кто знает, что делать, чтоб оно не повторялось...

●

Венгерский фильм — самый цельный, совершенный и острый в репертуарной афише, которая сложилась на этот раз вроде бы на удивление благополучно. Однако признаюсь, во-первых, что составила ее достаточно избирательно — из лент, попавших в прокат в октябре, ноябре, декабре. И хотя есть на этой квартальной афише кое-что отрадное, но ведь не очень-то это и много, учитывая, как сильно мы отстали за долгие годы изоляции.

И, во-вторых, надоело удивляться явлениям обычным для развитых и даже развивающихся стран и в пояс кланяться за мало-мальские сдвиги и улучшения. «Пора менять всю систему»,— этот призыв осмелевшей бабушки из старого райкинского скетча вполне подойдет сегодня как боевой клич в атаке на закостеневшую систему закупки зарубежных фильмов. И не стоит обольщаться — несмотря на отдельные, а потому кажущиеся на нашей афише случайными приличные и даже хорошие фильмы и известные режиссерские имена, мы все еще находимся в положении безнадежно отставших провинциалов.

Синерама

ГДР

Тридцать два года назад он, никому не известный студент, появился на съемочной площадке киностудии ДЕФА и сыграл небольшую роль в картине «Старый челн и юная любовь». Сейчас западногерманского актера Гетца Георге, пожалуй, узнают в лицо миллионы зрителей; причем, особую популярность снискал ему образ неустрашимого комиссара полиции Шиманского, героя криминального сериала «Место преступления».

История второго появления Георге на студии в Бабельсберге, пишет еженедельник «Штерн», началась в 1980 году, когда он познакомился с известным кинорежиссером из ГДР Франком Байером (создателем таких лент, как «Голый среди волков», «Якоб-лжец», «Остановка в пути»), который предложил ему тогда свои услуги, если только для актера найдется подходящая роль.

Приглашение от Байера пришло через семь лет, когда сценарист Вольфганг Кольхаазе, известный в ГДР по фильму «Соло Санни», ознакомил режиссера со сценарием авантюрной комедии «Крах». В ней рассказывается подлинная история, которая произошла в послевоенной Германии, когда банде взломщиков удалось ограбить управление имперских железных дорог в Берлине. На две другие роли в лихую тройку приглашены Рольф Хоппе и живущий в Западном Берлине Отто Зандер; принимает участие в картине и актриса Ангелика Валлер.

И. Ланин

Гетц Георге

ИСПАНИЯ

«Испанское киноискусство созрело для того, чтобы воссоздать события, связанные с Гражданской войной» — такое суждение можно сейчас услышать в Испании.

Я знала эту страну разной. Участвовала в Гражданской войне. В последние годы, бывая в Испании, я замечала, что многие испанцы не хотят вспоминать о трагическом прошлом. Появились новые проблемы, новые конфликты.

В этом году, как мне показалось, страна вроде неожиданно рванула вперед. В столице идет бурное строительство. Остановилась инфляция, цены на некоторые продукты даже упали. Испанцы, в особенности это заметно на демонстрациях за освобождение страны от американских баз, стали энергичнее и деловитее, со страстью следят за тем, что происходит в Советском Союзе. Вырос интерес к прошлому, к истории Гражданской войны. Откликнулся на него и кинематограф.

...Центр Мадрида, главная улица Гран Виа, узенькая Авапьес, где традиционно обитал рабочий люд и ремесленники,— они должны предстать на экране такими, какими были в начале войны: кинокомпания «Эстела фильмс» снимает телевизионный шестисерийный фильм «Становление мятежника» по одноименному роману Артуро Бареа.

Роман Бареа, впервые опубликованный в 1951 году и переведенный на многие языки

Марио Камус

мира, автобиографичен, но собственная судьба дала писателю возможность рассказать о четырех десятилетиях жизни страны, поделиться размышлениями над многими острыми проблемами, волнующими испанское общество. Сценарий фильма точно следует роману: он восстанавливает быт рабочей семьи начала века, в которой рос необычный мальчик, сын прачки; рассказывает о «непростительной авантюре» — войне в Марокко, где сержант Бареа был тяжело ранен, потом заболел тифом и чудом спасся от смерти.

Само «становление мятежника» происходит, однако,

Карлос Саура

в последних частях романа, и кинематографисты очевидно сосредоточат внимание именно на финальных сериях, в которых речь пойдет о героической обороне Мадрида и других важнейших эпизодах Гражданской войны. Среди участников событий перед зрителем предстанут и советские воины-интербригадовцы, выдающиеся антифашисты Эренбург, Кольцов, Кармен.

Картину снимает известный испанский режиссер и сценарист Марио Камус, сотрудничавший с Карлосом Саурой и завоевавший множество премий. Он же вместе с Хуаном Порто написал сценарий. В буклете приведены его слова: «У нас, наконец, глубокий и достойный материал. Мы обязаны рассказать людям всего мира о том, что нами пережито, а главное, понять, что с нами произошло».

С. Аленикова

●

К съемкам новой картины «Эльдорадо» испанского режиссера Карлоса Сауры долгое время было приковано внимание кинопрессы, отмечавшей масштабы этой самой дорогостоящей постановки в истории испанской кинематографии.

В основу сюжета положена история одной из экспедиций испанских конкистадоров по Амазонке, предпринятой в 1560 году под предводительством Педро де Урсуа. Среди участников экспедиции был некий Лопе де Агирре, баск по происхождению, личность которого в течение многих лет сохраняла ореол загадочности, привлекая внимание историков и романистов. Один из ведущих западногерманских режиссеров Вернер Херцог посвятил ему фильм «Агирре — гнев божий» (1972), где главную роль остро и экспрессивно сыграл Клаус Кински.

«Эльдорадо» Сауры (он же и автор сценария) — совместная постановка Испании и Франции, осуществленная интернациональным творческим коллективом. В роле Лопе де Агирре, человека умного и жестокого, сумевшего найти тайные пружины борьбы за власть, — а именно она, в сущности, и составляет основное содержание этой изнурительно долгой и изначально обреченной экспедиции в поисках мифического Эльдорадо, — выступил Омеро Антонутти (актер этот часто снимается у братьев Тавиани, в частности в последней их ленте «Доброе утро, Вавилон» он сыграл отца семейства Бонанно). Первого руководителя экспедиции губернатора Педро де Урсуа сыграл Ламберт Уилсон, а на роль его любовницы, красавицы метиски Инес Саура пригласил молодую, но уже популярную мексиканскую актрису Габриэлу Роэль. Много внимания уделили авторы картины точному воспроизведению колорита эпохи — было сшито более тысячи костюмов, тщательно подбиралось оружие, строились корабли.

Строго придерживаясь событийной канвы исторических хроник, Саура выстраивает свое киноповествование, вынося на первый план сложный образ Лопе де Агирре. С самого начала очевидно, что задуманная авантюра бесперспективна, что Эльдорадо так и останется мифом. Жизнь путешественников сведется к череде предательств, убийств и других преступлений во имя власти. Агирре постепенно сметет всех своих соперников, но в финале неожиданно предстанет безумцем и мятежником, отрекающимся от родины и провозглашающим свое собственное независимое королевство, где не будет рабства и все — метисы, испанцы, негры — обретут равенство. Мотивы противоречивых поступков героя все же остаются в тени, исследованию психологии автор предпочел некоторую остраненность, бесстрастность, как бы эхом вторя своим «Эльдорадо» тексту старинной хроники.

Т. Ветрова

США

Три года назад Клинт Иствуд привозил на Каннский фестиваль для участия в конкурсе свой фильм «Бледный всадник». Картина тогда не удостоилась наград, однако пресс-конференция Иствуда привлекла внимание гостей фестиваля. В Канне нынешнего года демонстрация новой работы Иствуда «Птица» ожидалась также с большим интересом.

Фильм этот, снятый режиссером на пороге шестидесятилетия, возвращает зрителей в эпоху его юности, к тому времени, когда, страстно увлеченный джазом, он мечтал стать музыкантом и за даровые пиво и закуску играл в местном джазе в маленьком калифорнийском городке. Играть он начинал на фортепьяно, потом перешел к трубе, а затем к корнет-а-пистону.

Эпиграфом к «Птице» Иствуд взял слова Скотта Фитцджеральда: «В жизни американца никогда не бывает второ-

молчать, и он решается на отчаянный шаг. Похитив дочь Кигана и его жену Элли, Венца пытается таким способом вынудить Майка выдать ему Клер. Критика отмечает блестящую игру Лоррейн Бракко в роли жены Майка, так тяжело переживающей измену своего мужа (между Киганом и Клер начинается роман), что зрители перестают с определенного момента симпатизировать детективу и его богатой подопечной.

А. Мирончиков

«Тот, кто призван меня охранять»

го акта». Фильм рассказывает о блистательном творческом пути джазиста-негра Чарли Паркера, о его исполненной страданий жизни, которая оборвалась, когда музыканту исполнилось тридцать четыре года. Рецензируя ленту Иствуда, многие критики вспоминают недавний фильм Бертрана Тавернье «Около полуночи». Главной проблемой в работе над картиной, стала, по признанию режиссера, музыка. Иствуд вернул к жизни, очистив с помощью электроники, многие подлинные записи Паркера, выделив его соло. Режиссер «мобилизовал» музыкантов, призвав в строй и ветеранов джаза, и молодых джазистов: все были взволнованы возможностью сыграть с Чарли Паркером тридцать три года спустя после его смерти.

В. Горшкова

●

Без преувеличения можно сказать, что фильмы двух американских режиссеров братьев Ридли и Тони Скотт пользуются сегодня мировой известностью. Снятые Тони Скоттом «Меткий стрелок» и «Полицейский с Беверли Хиллз, часть II» стали по подсчетам журнала «Вэрайети» чемпионами американского проката сезона 1986—1987 годов. Творчество Скотта хорошо известно любителям кинофантастики. Его фильмы «Чужой» (1979) и «Бегущий по лезвию бритвы» (1982) до сих пор остаются в числе лучших, сделанных в этом жанре. С успехом идет сейчас на экранах Запада новая лента этого режиссера — полицейский триллер «Тот, кто призван меня охранять». В основе сюжета довольно банальная детективная история, лишенная каких-либо неожиданных поворотов. Однако криминальная фабула не главное в фильме. В рамках «фильма действия» авторы предлагают зрителю поразмышлять над такими острыми проблемами, как непрочность семьи в современном американском обществе, его социальное расслоение.

Нью-йоркскому детективу Майку Кигану (его играет Том Бересенджер, ставший популярным после участия в фильме «Взвод») поручается обеспечить безопасность некой Клер Грегори (Мими Роджерс). Клер молода, красива и к тому же очень богата. Внимание полиции она привлекла тем, что волей случая стала свидетельницей убийства одного из своих друзей бандитом Джоем Венцей (Андреас Катсулас). Полиция настаивает, чтобы девушка, пока не пойман преступник, находилась под охраной в собственном доме, однако ее не устраивает такой своеобразный домашний арест. Клер убеждает полицейских отпустить ее на церемонию открытия музея Гугенхейма. В здании музея героиня сталкивается с Венцей, который предупреждает Клер, что если ей дорога жизнь, то она не должна давать никаких показаний. Однако Венце не удается заставить девушку за-

ФРГ

Работа над экранизацией романа Эрнеста Дж. Гэйнза «Восстание стариков» привела известного западногерманского режиссера Фолькера Шлёндорфа в Луизиану. Роман заинтересовал Шлёндорфа тем, что в событиях одного дня сконцентрировалась вся многовековая история рабства чернокожего населения в южных штатах.

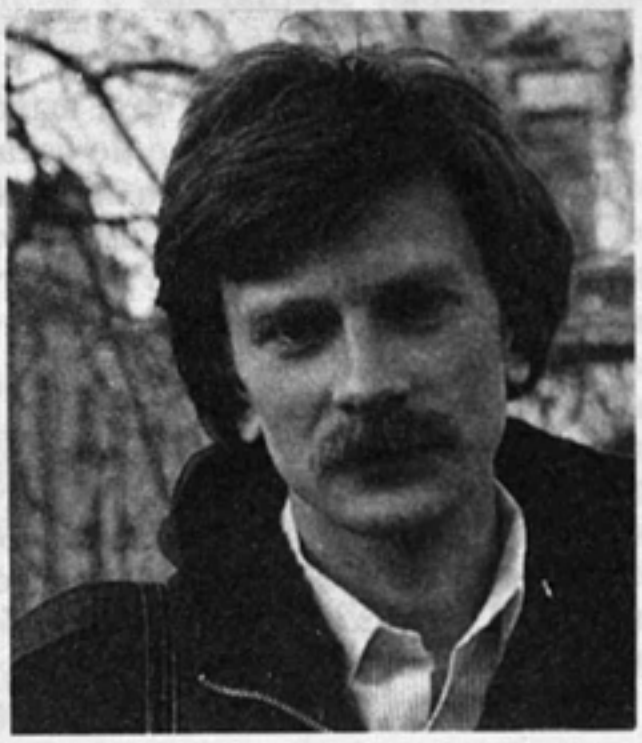
«Восстание стариков» начинается с того, что перед хижиной батрака-негра находят труп белого арендатора. Вызванного на место происшествия шерифа ожидают восемнадцать чернокожих стариков и белая женщина — владелица плантации. Каждый из них хочет взять на себя ответственность за убийство. Фильм превращается в суд, но не над убийцей, а над убитым. Девятнадцать человек с оружием в руках пытаются дать отпор линчующей толпе. Однако, пишет газета «Франкфуртер Альгемайне Цайтунг», эта кинолента — скорее трогательная баллада, чем репортаж о реальных событиях. «Прежде всего, нереальна реакция чернокожих стариков, которые хотят оказать сопротивление, вооруженные допотопными дробовиками, — признает Шлёндорф. — Подобного сопротивления, к сожалению, не было никогда. Впервые это стало мне ясно на съемках, когда мои непрофессиональные актеры из местного населения бросали свои ружья и скрывались на плантациях в зарослях сахарного тростника, стоило лишь показаться Ричарду Уидмарку в шерифской машине».

И. Гаагия

Владимир Вардунас

Чича

Почти музыкальная история



Рождение нового имени в сценарном деле — всегда радость. А если это имя принадлежит комедиографу, радость вдвойне: очень уж редко встречается этот дар. Володю Вардунаса я знаю уже более четырнадцати лет. Среди студентов Ленинградского института культуры, в котором мне пришлось читать лекции по теории драматургии, он, казалось, ничем не выделялся. Скромный, немногословный, разве только глаза его, внимательные, с лукавинкой, запомнились.

В 1979 году он успешно закончил институт и безуспешно поступал во ВГИК. Потом служба в армии на Дальнем Востоке и первый сценарий, присланный с китайской границы. Угловатый, еще неумело написанный, но о существенном — о невеселой судьбе сверстников автора. Писался он в короткие часы отдыха между армейскими обязанностями. Это меня удивило. Удивило и то упорство, с которым Володя продолжал работать над этим сценарием, уже вернувшись в Ленинград к своей профессии руководителя народной любительской киностудии. До производства сценарий не дошел. Зато привел его автора в семинар молодых кинодраматургов при ленинградском отделении Союза кинематографистов. Здесь первые сценарные опыты Вардунаса получили поддержку, и сам суровый Ю. Н. Клепиков дал ему рекомендацию для поступления на Высшие сценарные курсы.

Учеба у таких мастеров, как Ю. Клепиков, В. Соловьев, Э. Барабаш, о которых Вардунас говорит с огромной благодарностью, наверное, сыграла немалую роль в том, что его первые же короткометражные сценарии

«Праздник Нептуна», «В поисках выхода» и «Счастливо оставаться» легли в основу фильмов, получивших множество наград на всесоюзных и международных конкурсах и фестивалях.

Володе Вардунасу 31 год, и он только начинает свой сценарный путь, а я, представляя его, употребляю такие слова, как дар, талант. Не преувеличение ли это, вызванное «безрыбьем» в нашем комедийном жанре? Нет, нисколько.

Вспомните, в основе каждого его замысла — прекрасно придуманная парадоксальная ситуация, которая вскрывает нелепость нашей жизни.

Случайно запаянный в трубопроводе строитель, выбравшись из него, с ужасом понимает, что он на территории чужого государства, и со всем пылом гражданской ответственности снова заползает в трубу. Кому из нас незнаком страх, лежащий в основе этого поступка. Или герой «Чичи» — благополучный хорист, всю жизнь певший не своим голосом, но как только он попытался стать самим собой, благополучие рухнуло. Узнаваемая ситуация? И все это рассказано правдиво, увлекательно и весело. Может быть, и впрямь, смеясь, мы навсегда расстаемся с нашим недавним прошлым.

И еще одно. Смеясь, обличая, выворачивая наружу скрытые противоречия нашей жизни, Вардунас не остается холодным наблюдателем. Сам тон рассказа, своеобразие его юмора таят в себе нежность, доброту и веру в здоровые, естественные начала человека. А если прибавить к этому характерную для потомственного ленинградца интеллигентность, воспитанность и доброжелательность, то станет ясно, чего мы можем ожидать от молодого сценариста.

Талант хоть и редкий дар, но ему нужно везение. Вардунасу повезло. Он нашел своего режиссера — Юрия Мамина. Их вторая после «Праздника Нептуна» совместная работа «Фонтан» доказала, что это союз единомышленников, людей, одаренных необычайным комедийным зрением и обеспокоенных судьбой нашего общества.

Сценарий «Чича» — курсовая работа сценариста. Написанная два года назад, она еще ждет постановки на «Ленфильме». А Вардунас уже работает над новыми, и среди них сценарий для Юрия Мамина.

Фрижетта Гукасян

На сцене с гомоном располагался смешанный детский хор. Смешки, щипки, конфетное шуршание... Мальчики постарше взбирались на верхние ступени станка. В первом ряду выстраивались солисты. За их спинами карапуз с бобриными зубами догрызал огромное яблоко.

Пожилая, сутулая женщина вывела из-за кулис маленького, аккуратно одетого мальчика с черной бабочкой на белой рубашке. Когда новенького поставили во втором ряду, крайним справа, то оказалось, что его почти не видно за спиной стоящего впереди паренька. Поэтому женщина подложила ему под ноги небольшую подставку.

— Вот здесь, Степа, будет твое место,— мягко объяснила она.

Шум стал стихать, потому что на авансцене появился высокий, строгий на вид дирижер. К мальчику с бабочкой боком придвинулся сосед с бобриными зубами.

— Твоя как фамилия? — шепотом спросил он.

— Чичулин.

— Будешь Чичей,— пророчески заключил карапуз и отодвинулся, заметив строгий взгляд дирижера.

Маэстро взмахнул палочкой, и под сводчатым потолком дружно зазвучали детские голоса.

Музыка плавно менялась, голоса детей становились грубее, крепли, вытеснялись более взрослыми... Вступили баритоны, мощно забухали басы, уверенно подхватили тему тенора...

И вот на сцене был уже не смешанный детский, а сводный, филармонический хор...

Но по-прежнему крайним во втором ряду стоял Чичулин. Возможно, полысевшего Чичу совсем не было бы видно за могучей спиной огненно-рыжего солиста Харитонова, если бы не дополнительная подставка, на которой продолжал стоять Чича. Черный фрак и бабочка очень выделяли его из общей массы — остальные были в чем попало.

Распевка, которую проводил хормейстер, закончилась, пение смолкло. На сцену порывисто вышел дирижер.

— Товарищи, сегодня устраиваем генеральный прогон,— громко предупредил он.— Хотели присутствовать гастролеры из итальянской оперы... Я попрошу всех переодеться. Через двадцать минут начинаем.

Дирижер раскрыл на пюпитре ноты и покинул сцену. Послышались неодобрительные возгласы. Хористы с ворчанием разбредались по костюмерным.

— Ну, что я говорил? — весело отметил Чича.— А вы не верили.

— И все-то ты, Чича, знаешь... Ты их что, видел, что ли? — недовольно спросил Харитонов.

— Полотеры полы натирают,— постучал по лбу Чича и показал на дверь, за которой дружно орудовали щетками голые до пояса солдаты.— А у нас просто так ничего не делается.

— Ну-ну.

Чича спустился со своей подставки.

— Я в буфет пошел,— сообщил он Харитонову.

Тот насупился и направился к выходу. По дороге заметил толстяка-виолончелиста. Виолончелист сидел на корточках и намазывал клеем выпавшую ножку стула. Поравнявшись с ним, Харитонов неожиданно остановился, хмыкнул и нагнулся.

— Ну-ка дай-ка,— потянулся он за клеем.

— Погоди,— отвел руку толстяк.

— Да я на секунду! — Харитонов отобрал тюбик с «Моментом» и вернулся к Чичиной подставке.

Чича быстро прошел через фойе, вышел на служебную лестницу и заспешил по ступеням вниз. У железных дверей подвала он остановился, достал из кармана ключ, отомкнул амбарный замок. Убедившись в том, что его никто не видит, Чича зажег в подвале свет и плотно закрыл за собой дверь.

У служебных дверей филармонии за стеклом вахтерской будки спал старичок с орденской колодкой на засаленном лацкане пиджака. Стены будки были густо обклеены старыми афишами, фотографиями и картинками из журнала «Огонек», что придавало ей сходство с внутренней стенкой солдатского чемодана. На плитке попыхивал чайник.

Неожиданно раздался звук, напоминающий далекий рев самолета. В пустом стакане мелко задрожала чайная ложка. Вахтер проснулся и в недоумении завертел головой. Звук изменил тембр.

Старичок посмотрел на громкоговоритель, выдернул из розетки штепсель, прислушался и перевел взгляд на вентиляционное отверстие. Звук слышался оттуда. Вахтер поковырял в ухе и с недоверием уставился на отдушину.

— Ну вот, совсем другое дело! — Дирижер быстро прошел к пюпитру.

Хористы выстраивались лесенкой. Теперь все были в одинаковых фраках.

Последним пришел Чича. Он быстро поднялся на свое место и замер. На авансцене заканчивал настраиваться симфонический оркестр. Звуки инструментов и шарканье хористов сливались в мелодичный, разноголосый гул.

Маэстро взмахнул палочкой, вытянулся, и все стихло. Его фигурка застыла перед хором в нелепой позе. Голова чуть набок, руки в стороны, ноги в точку.

— Пугало,— прошипел сосед Чичи.

Со лба дирижера свесилась длинная прядь волос. Энергичным кивком он отбросил ее на затылок, и зазвучала музыка.

Исполнялся «Реквием» Верди.

Харитонов со старательным напряжением выдавливал басовые ноты. Чича задумчиво изучал его макушку и бойко пел теноровую партию, механически открывая рот в нужных местах. В свои ноты он почти не заглядывал. Лирическая мелодия навевала странные видения...

Чиче представлялось, что на пустой сцене только два человека — он и дирижер. Остальные хористы сидят в зале. Они с удовольствием смотрят на Чичу, который беззвучно поет за весь хор... Музыка вырывается в раскрытое окно и летит над городом. Прохожие останавливаются, в изумлении поворачивают головы...

Чича вздохнул.

Дирижер сделал красноречивый жест, и все оборвалось.

— Никуда не годится! — заявил он.— Пока итальянцы задерживаются, сделаем небольшой перерыв. После перерыва с начала и до конца... Струнных, дерево и вас, Соболев, попрошу остаться.

Хористы и часть музыкантов стали расходиться. Остались скрипки, фагот, флейта, гобой, белобрысый сосед Чичи — Соболев.

Сам Чича попытался сойти со своей подставки, пошатнулся и передвинулся вместе с доской. Каблук одного ботинка оторвался, потянув за собой нити клея, зато второй прилип намертво. Чича озабоченно огляделся. Хористы уже покинули сцену. На станке, как два одиноких дерева, возвышались он и Соболев.

— Хорошо, что вы тоже остались, Чичулин,— обратился к нему дирижер.— Возьмите, пожалуйста, верхнее «си».

— Си-и-и-и-и-и-и,— тоненько пропел Чича.

— Вот видите, Соболев, Чичулина почти не слышно, а вас я слышу постоянно! Почему это происходит?

— Я стараюсь,— буркнул Соболев.

— Значит, не нужно стараться. Берите пример со старших товарищей. Вы все время выделяетесь из общего звучания.

— Хорошо, я попробую.

— Можете идти отдыхать.

Соболев вздохнул и спустился со станка. Чича не двинулся с места.

— Что-нибудь еще? — поднял брови дирижер.

— Нет,— сказал Чича.— Спасибо, я уже отдохнул.

— Идите, идите,— с нажимом повторил дирижер.

Чича поколебался, потом наклонился и принялся развязывать шнурки на ботинках.

Дирижер удивленно смотрел на него.

— Извините,— серьезно проговорил Чича.— Тут полы сегодня натирали.

Он вылез из туфель, подхватил свою подставку и в носках удалился со сцены.

За дверями его встретили дружным хохотом. Чича бросил подставку на пол и принялся отрывать ботинки. Один отделился довольно быстро, со вторым пришлось повозиться. Хористы разбредались.

— Дай-ка,— предложил свои услуги Харитонов.

Он ухватился за задник ботинка, с силой дернул, и в его клешневатой ладони остался лакированный верх. Чича выразительно посмотрел на Харитонова.

— Вот за это спасибо, — с чувством сказал он.— У меня бы так не получилось.

Чича открыл дверь квартиры, скинул плащ и заспешил на кухню.

— Люся, я опаздываю. У меня дежурство в ДНД.

Чичина жена Люся купала в тазу кривого на один глаз, головастого кота. Один бок у него был почти совсем голый, зато на втором шерсть торчала колючками, как у ежа.

— Подержи Нельсона,— попросила Люся.— Я полью.

Чича засучил рукава и крепко ухватил кота за голову и спину. Люся стала поливать Нельсона из кувшина, отчего вода в тазу стала зеленого цвета, а кот из воинственного сорви-головы превратился в жалкое, дрожащее существо.

— Опять, поганец, у силикатного завода шлялся? — строго спросил Чича.

— Ты его не ругай, его уже не переделаешь. Вот дети сегодня разбили вазу и плюнули с лестницы на голову вашему этому...

— Кому?

— Ну, рыжему, мордатому... Ты еще говорил, он в худсовете у вас.

— Харитонов, что ли? — заинтересовался Чича.

— Ага, ему... Я их уже отругала. Теперь ты — они тебя больше послушают.

— Хорошо... А за что ругать?

— Дети должны понять, что поступили плохо.

— А они не понимают? — спросил Чича, помогая намыливать кота.

— Откуда они понимают,— разогнулась Люся.— Они же дети... Мы их вос-пи-ты-вать должны. Мы же родители. Мы же...

— Ну ладно, Люся, ладно,— перебил Чича.— Сейчас домоем, и я поговорю с ними.

Сыновья Чичи занимались каждый своим делом: пятиклассник Кирилл корпел за секретером над учебником, а маленький Вова сидел на горшке и складывал кубики. Чича нахмурился и как можно строже произнес:

— Дети, сейчас же признавайтесь, кто разбил мамину вазу и плюнул на дядю?

— Это я, папа, — сразу же признался сидящий на горшке Вова.

— Молодец, сынок,— похвалил Чича.— Всегда говори правду... И это... больше так не делай.

Чича задумался над тем, что бы еще сказать.

— Папа, ты кричи громче, а то мама будет переживать, что вы нас плохо воспитываете,— посоветовало второе чадо, отвлекаясь от учебника.

— Вы будете признаваться или нет?!! — крикнул Чича громко.— Я вам говорю! Это!

— Отец я вам или кто?!!.. Ты извини, папа, я буду читать, у меня контрольная завтра.

— Отец я вам или кто?!! — подхватил Чича.

— Если вы не будете... я вас выдеру, как сидорову козу,— придумал маленький Вова.

— Это, по-моему, чересчур,— усомнился Чича.

— Пойдет,— одобрил Кирилл.

— Или я вас выдеру, как сидоровых коз!!

— Не надо, папа! — жалобно пискнул Вова.

— Не переигрывай,— осадил брата Кирилл, продолжая читать учебник.

— Вот я вам сейчас! Вы совсем не слушаетесь!! Почему я должен на вас кричать?!! Кто мне скажет это? Почему я должен орать на своих детей, как извозчик?!! — искренне прокричал Чича.— У меня что, других дел нет?

— Не расстраивайся, папа,— понимающе сказал Кирилл.— Мы постараемся больше на него не плевать.

— Ты что, с ума сошел? — заглянула в комнату Люся.

Она вытирала завернутого в полотенце кота.

— Сейчас соседи сбегутся... Я думаю, что они больше не будут.

— Мы не будем,— заверил Вова.

Люся мягко вывела мужа из комнаты.

— Я же говорила, что они тебя больше послушают,— ласково погладила она кота.— А кто вазу-то разбил?

— Это Нельсон,— ткнул в кота Чича.

— Нельсон?

Кот глухо шлепнулся на пол.

— Поговори с ним,— посоветовал Чича и, чтобы избежать дальнейших расспросов, открыл дверь в ванную. Там прихорашивалась Чичина дочь — Машка.

— Это что такое? — опешил Чича.

Одежда на Машке напоминала доспехи средневекового рыцаря. На руках позвякивали кольца, спину и грудь прикрывали большие медные пластины. На шее висела цепь.

— Ну ты чего, папа, про металлистов ничего не слышал? Хайд рок! Сегодня у Славки собираемся — я же предупреждала.

— Никаких Славок! — отрезал Чича.— Кто-то должен остаться с детьми. Мать в вечернюю, я в ДНД.

— Ну па-а-а-а,— обиженно протянула Машка.— Мы этот костюм с Катькой неделю паяли.

— Никаких «па-а-а-а»! — твердо сказал Чича и захлопнул дверь.

В маленьком прокуренном помещении ДНД молоденький сержант милиции выдавал дружинницам повязки.

— Вот и подмога из филармонии,— кивнул он запыхавшемуся Чиче.— Как единственный мужчина старшим будет снова товарищ Чичулин... Маршрут тот же — гастроном и танцплощадка... Ходить группой. В случае чего сразу сообщать... Ну, вы товарищ опытный, знаете, что и как... Ни во что не ввязываться, никого не трогать. Через каждые полчаса звонить, чтобы мы знали, что с вами ничего не случилось... Словом, чтобы порядок был.

Чича кивнул.

Группа женщин с Чичей во главе перебежками двигалась по вечерней улице, предусмотрительно обходя светлые места. Чича настороженно вглядывался в темноту, иногда забегал вперед, словом, вел себя, как наседка, оберегающая цыплячий выводок.

Дружина пересекала детскую площадку, когда Чича внезапно остановился и энергичными знаками приказал женщинам скрыться в детском «домике-пряннике». Едва последняя из дружинниц успела протиснуться в низкую дверь, как из-за деревьев на детскую площадку быстро наползла неразличимая в темноте масса людей. В центре толпы натужно кричал магнитофон, всюду плясали сигаретные огоньки. Разговоров слышно не было.

— Гавриловские идут,— шепотом сказала одна из женщин.

Еще мгновение — и огромная толпа скрылась в направлении зазывно звучащей площадки. Там, где только что прошли гавриловские, осталась опрокинутая на бок горка, перевернутая скамья и с корнем выдернутый из песочницы грибок. Уцелел только «домик-пряник».

Через некоторое время Чичина группа благополучно добралась до освещенных витрин кафе-мороженого «Незабудка». Первые буквы неоновой вывески как всегда не светились, поэтому название кафе в вечернее время становилось менее романтичным — просто «...будка».

Недалеко от «будки» помещался жилой дом. В каждом окне мерцало светлое око телевизора, и из каждого окна неслись сдавленные крики вперемежку с беспорядочной стрельбой.

Тут же на втором этаже обитало известное на всю округу семейство Тимофеевых, славное тем, что крики из их окна издавал совсем не телевизор, а выстрелы заменялись загадочными стуками и грохотом выкинутых из окна предметов.

В кафе Чича пересчитал дружинниц и облегченно вздохнул.

— Повязки можно надеть... Валя, ты остаешься за старшую. Чтобы никуда отсюда, поняла? Я скоро приду.

В кафе было уютно. Тихо играла музыка. Работал телевизор. Женщины привычно расположились вокруг него, некоторые достали вязание, принялись за штопку, а румяная Валя вытащила из сумки миску и принялась сбивать крем.

Над сумеречным городом мелодично позванивали колокола. Чича с повязкой на руке выбежал к воротам небольшой церквушки и принялся высматривать кого-то в потоке выходящих старушек.

— Марья Гавриловна! — помахал он.

Служба уже закончилась. В пустой церкви витали прозрачные голоса двух стоящих у алтаря мальчиков.

— Так, так... значит, это и есть ваш тенор, Марья Гавриловна,— бородатый, могучий регент знаком отпустил мальчиков и с любопытством посмотрел на Чичу.

— Он, он,— закивала старушка.

Она повернулась и заковыляла к выходу.

— Ну что ж, очень кстати. Нам нужен тенор. Будете получать десять рублей за вечер. Только с филармонией не трудно будет совмещать?

— Я совмещу,— заверил Чича.— Только тут недоразумение вышло... Я бы хотел басовые партии петь.

— Басовые? — удивился регент.— Вы что же, бас?

— Бас,— кивнул Чича.— Я, собственно, поэтому и пришел.

— Нет,— твердо сказал регент.— Такие басы нам не нужны.

— Это почему же? — оскорбился Чича.— Вы же даже не слышали.

— Да больно ты хлипок.

— А при чем здесь тело? — зло спросил Чича.

Регент отошел от Чичи и стал вращать ручку, спуская вниз огромное паникадило. Когда оно опустилось к полу, регент принялся менять перегоревшие лампочки.

— В здоровом теле — здоровый дух,— объяснил он.— А глас человечий силой духа питается... От духа и зычность происходит. Так что глас человечий — естества продолженье!.. Тем более здесь я сам все басовые партии пою.

— И вы тоже бас?

Регент усмехнулся.

— Мы в мо-о-о-ре родилии-и-ись,— вместо ответа низко пропел он.

Пламя свечей заколебалось. Чича снисходительно посмотрел на бородача и вдруг спел на октаву ниже:

— Умре-е-ем на мо-о-о-оре!!

Ближайшую свечу задуло.

— Понимаете, я даже бесплатно согласен петь,— сказал Чича.— Здесь акустика, и люди слушают... а в подвале сыро и...

— Погодите,— серьезно перебил регент.— Ну-ка, спойте еще что-нибудь.

Чича отошел на несколько шагов, остановился, глубоко вздохнул и...

— Лю-ди ги-и-и-ибнут за мета-л-л-л!! — густым басом запел он. Голос креп с каждой новой нотой.— Лю-ю-юди гибну-у-ут за метал-л-л-л... Са-та-на там правит ба-ал, там пра-а-авит ба-а-ал!!

Свечи гасли одна за другой. Регент с удивлением наблюдал за этим.

— Сата-а-ана там пра-а-авит ба-а-л, там пра-а-авит ба-а-л!!

У дверей церкви неистово крестились старушки.

Чича закончил арию Мефистофеля в полной темноте. Регент подавленно молчал.

— Будешь у нас петь,— наконец изрек он, зажигая спичку.— Божественные голоса нам всегда нужны.

Когда Чича снова появился в кафе, обстановка там напоминала привокзальный зал ожидания. Большинство женщин дремало на стульях, только краснощекая Валя продолжала энергично сбивать крем.

— Ну что, сонное царство? — весело спросил Чича, направляясь к стойке.— Сегодня с меня причитается... Всем по двести,— разбудил он буфетчицу.— Вернее, по сто пятьдесят... А давайте лучше по триста!

Продавщица загремела металлическими вазочками, накладывая в каждую по шесть шариков мороженого. Женщины зашевелились, заулыбались.

Со стороны телевизора донеслись кровожадные вопли и стоны. Чича подошел к нему и убавил звук. Но вопли, несмотря на это, повторились, правда, со стороны улицы. Чича оглянулся на красноватые окна соседнего дома.

— Опять Тимофеевы,— привычно констатировала продавщица.

— Пойти, что ли, поговорить с ними в конце концов,— вдруг сказал Чича.

— К Тимофеевым? — с нажимом переспросила одна из дружинниц. Остальные с удивлением посмотрели на своего предводителя.

— Да с ними милиция справиться не может,— с беспокойством заговорила Валя.— Они же это... Они человеческого языка не понимают.

Чича подмигнул дружинницам и вышел за дверь.

— Чего это он? — спросила продавщица с испугом.

Из-за обитой дерматином двери доносились хрипловатые выкрики и глухие удары. Чича отнял палец от звонка и принялся колотить в косяк кулаком. Это тоже не возымело действия, пришлось постучать ногой.

Внезапно в квартире стало тихо, а еще через некоторое время щелкнул замок и дверь бесшумно отворилась. Перед Чичей стоял бледненький мальчик с большим баяном на груди.

— А родители... дома? — неуверенно спросил Чича.

— Да... Проходите, пожалуйста. Только вам придется подождать — они сейчас заняты.

Мальчик оставил дверь открытой и вернулся в прихожую. Там он взгромоздился на табуретку и принялся что-то наигрывать, пристально вглядываясь в ноты.

Озадаченный наступившей тишиной, Чича прошел по коридору и наткнулся

на приоткрытую дверь, откуда послышались странные шорохи. Первое, что он увидел через щель, было багровое лицо мужчины с распахнутым в беззвучном крике ртом и выпученными от напряжения глазами. В центре комнаты, на полу, две женщины душили лыжной палкой низкорослого крепыша в трусах. Мужчина борцовски выгибался и ворочал ногами, пытаясь сбросить цепко висевшую на них пожилую, растрепанную толстуху.

— Все отда-ал... нету занач-ки,— захрипел он.— ...Сынок... Сынок... Что-нибудь... там... потяжелее... Слышь, принеси... папе.

Мальчик послушно слез с табуретки и прямо с баяном отправился на кухню. Чича проводил мальчика взглядом, а когда снова повернулся, то обнаружил, что мужчина как ни в чем не бывало уже сидит на полу и вся троица выжидающе смотрит на него — Чичу.

— Ты почему без стука? — спросила молодая женщина.

— Я постучал,— ответил Чича.

— Как же ты постучал,— недоверчиво спросила толстуха,— что мы не слышали?

— Вы орете, будто вас режут! — строго проговорил Чича.— Поэтому и не слышите ничего. Сколько можно! Вы хотите, чтобы...

Чича смолк, потому что в комнате неслышно появился мальчик. Мальчик подошел к отцу и вложил ему в руку электрический утюг.

— Это ты врешь,— возразил крепыш.— Это пока никого не резали.

Он плюнул на утюг. Утюг зашипел.

Около черной, дымящейся кучи гудрона копошились люди в оранжевых жилетах. Каток медленно утюжил будущую дорогу. Люся выруливала машину задним ходом и внимательно следила за тем, чтобы не пропустить островки рассыпанного асфальта. Из темноты выбежала женщина с повязкой на рукаве.

— Простите, Люся Чичулина это вы?

— Я... А что? — перекрывая шум мотора, крикнула Люся.

— Я от вашего мужа... Вы только не пугайтесь. Просто он пошел на задержание и выпал из окна.

— Откуда выпал?

— От Тимофеевых.

— От Тимофеевых?! — цепенея, переспросила Люся.

— Товарищи, поступила разнарядка на сокращение одной ставки,— сообщил молодой директор филармонии, оглядывая членов худсовета.— У нас перевыполнено штатное расписание. Нужно что-то решать.

— А с кем я петь буду? — возмутился хормейстер. За толстыми очками-линзами метались неестественно огромные глаза.— Это же бред! Они соображают что-нибудь или нет?! Это же хор! Кого мы уволим? Тут все нужны — от Арцебашева до Чичулина!

— Кстати, а где Чичулин? — неожиданно спросила дородная солистка.— Что-то я его давно не вижу.

— Его уже две недели нет,— сказал хормейстер.

— Как же это вы две недели без второго тенора поете? — заинтересовался директор.

— А он что есть, что его нет,— добродушно объяснил Харитонов.— Не очень-то и заметно.

— Так давайте его и уволим,— тут же предложил директор.— Кого-то все равно надо увольнять.

— Это невозможно,— твердо заявил дирижер.— Чичулин один из лучших работников. Скромный, исполнительный. Его все знают. Таких беречь надо.

— Вы с ума сошли, Чичулина! — захлебнулся от возмущения председатель месткома.— Да он! Он за весь хор общественную работу тянет. Кто у нас в дружину будет ходить?!

— У него семья большая,— вставила солистка.— В нашем городе единственный хор. Куда он пойдет? Он старейший работник.

— Нет, Чичулина нельзя увольнять,— подхватил Харитонов.

— Никого нельзя увольнять! — убежденно сказал дирижер.

Люся нетерпеливо топталась у стола дежурной сестры, где сидела эффектная девушка в накрахмаленном халате. Рядом копошился в каких-то списках подслеповатый доктор.

— Я же вам объясняю, что больной по фамилии Чичулин у нас не числится,— объяснила девушка.

— Как же не числится? — возмутилась Люся.— Он целую неделю в третьей палате лежал.

— В третьей палате у нас итальянец лежит,— объяснил доктор.— С чем ваш муж поступал?

— У него рука и нога.

— Клава, у нас Чичулин с ногой и рукой поступал? — остановил врач проходящую мимо санитарку.

— Чичулин?

— Да.

— Я ему только что клизму поставила.

— Какую клизму? — нахмурилась Люся.

— Так к операции же готовим,— с раздражением объяснила Клава.— С грыжей.

— Какая грыжа? — в свою очередь удивился врач.— Грыжа у Худякова. Это мы его к операции готовим, при чем здесь Чичулин? Говорите, он в третьей палате лежал?

— В третьей палате певец из итальянской труппы,— перебила Клава.— Никакого Чичулина там нет.

— А где он?

Люсе явно надоело выслушивать пререкания медперсонала. Она незаметно отошла и решительным шагом отправилась на поиски Чичи.

Чичина кровать стояла под фикусом в коридоре. Он лежал на животе, спустив к полу загипсованную буквой «Г» руку, а другой рукой играл в шахматы с больным в кресле-каталке.

Оценив ситуацию, Люся ухватилась за спинку кровати и покатила ее по коридору. Все произошло так стремительно, что Чича даже не успел поставить на доску фигуру. Она так и осталась в его руке.

Ни слова не говоря, Люся докатила Чичу до третьей палаты и задвинула кровать внутрь, озадачив этим нескольких посетителей, сидящих у постели больного. Посетители были явно иностранного происхождения. Люся воинственно запахнула оранжевый жилет.

— Вот он,— показала она на Чичу,— будет лежать здесь!

У стола дежурной сестры все еще занимались поисками Чичи.

— Погодите, а кто у нас умер шестого числа? — озабоченно спросил врач.

— Так, кажется, Чичулин и умер. А мы его ищем,— хмыкнула Клава.

— Это Ефимов умер, а Чичулина выписали.

Широко шагая, Люся прошла за спинами сестер, и, хлопнув дверью, скрылась в кабинете главврача.

В той же уютной палате с ядовито-зелеными стенами стояло две кровати. На одной из них читал книжку Чича, а на другой, заботливо отгороженный ширмой, отдыхал иностранец. Усилиями гостеприимного персонала ему были созданы все возможные и невозможные условия для приятного времяпрепровождения в стенах больницы.

С улицы просачивались бухающие звуки музыки — кто-то крутил во дворе магнитофон. Сестра вкатила в комнату медицинский столик. Там рядом с букетом цветов дымился в тарелках завтрак. Следом за ней появился главврач. Пока сестра расставляла приборы, он успел пропальпировать иностранцу забинтованную ступню, прощупал пульс, заглянул в рот, после чего ободряюще улыбнулся и вышел за ширму. Придирчиво осмотрев палату в поисках возможных неполадок, главврач увидел выскобленную на тумбочке надпись: «Динамо чемпион!» Он извлек из кармана халата аэрозоль и в считанные секунды уничтожил следы спортивного ликования. Чтобы запах краски не успел проникнуть за ширму, врач распахнул в палате окно.

— Как ваши дела? — мимоходом спросил он у Чичи.

— Хорошо.

— Тогда завтра выпишем,— пообещал доктор, покидая палату.

Сестра вышла следом за ним.

Музыка за окном на время смолкла, но потом снова забухала с еще большей силой. Крутили известный итальянский шлягер. Пленка была явно не первой свежести — музыку сопровождали щелчки, потрескивания, змеиное шипение. Надтреснутые голоса механически повторяли отрывистые, лязгающие слова.

Чича недовольно поморщился, отложил книгу и выглянул в окно. Напротив больницы находился жилой дом. Окно Чичиной палаты было на третьем этаже, а через дворик, в окне второго этажа, предусмотрительно выставленная на подоконник, ревела в мир магнитофонная колонка.

Чича поднялся и захлопнул окно. Музыка стала тише, но все равно навязчиво лезла в уши. За ширмой заворочались, иностранец что-то проворчал по-своему — очевидно, ругался.

Песня закончилась, но после недолгой паузы возобновилась сначала. За ширмой завозились, и она внезапно отодвинулась. Иностранец сидел на кровати в нижнем белье и нащупывал ногами тапочки. Потом он поднялся и с трудом заковылял к окну. Чича следил за ним поверх книги. Итальянец распахнул створки окна и гневно оглядел двор. Увидев источник надоедливого шума, он повернулся к Чиче, видно ища поддержку своему негодованию, сложил пальцы в щепотку и процедил что-то отрывистое и желчное.

— Бесполезно,— ответил ему Чича, показал на окно и постучал пальцем по лбу.

Иностранец снова что-то проговорил, огляделся, глубоко втянул воздух носом и вдруг запел «Санта Лючию».

Старушки у подъезда вскинули головы. Пронзительный голос итальянца разносился по двору и успешно соперничал с магнитофоном. Он пел, демонстрируя силу настоящего искусства, и магнитофонное однообразие захлебнулось в переливах его голоса.

Но ситуация неожиданно изменилась. Из злополучного окна выглянул белобрысый парень, усмехнулся и выставил на подоконник вторую колонку. Булькающая мелодия зазвучала с новой силой, и «Санта Лючия» потонула в реве электронных звуков. Старушки видели, как раскрывался рот поющего

в окне человека, но сколько ни напрягали слух, не смогли услышать продолжения неаполитанской песни.

Чича хмуро следил за поединком, и когда показалось, что терпение певца вот-вот лопнет и он откажется от бесполезной борьбы, Чича не выдержал и исполнил свой интернациональный долг. Он слез с кровати, встал плечом к плечу с иностранцем, расставил ноги и поддержал его песню невероятной силы басом. Итальянец вздрогнул, с удивлением посмотрел на неожиданного партнера.

— Ло-о-одка мо-о-я легка-а-а!! Весла большии-и-ие!! — пел Чича на родном языке.

Поблизости от него подрагивали стекла. Воодушевленный итальянец подхватил припев, и слаженный дуэт в могучем форте заглушил звуки шлягера.

— Санта-а-а Лючи-и-я!! Санта-а-а Лючи-и-ия!!

Парень снова выглянул из окна, попытался еще прибавить звук. Мелодия на мгновение усилилась, но тут из одной колонки выпорхнул голубоватый дымок, что-то щелкнуло, и звук резко оборвался. Торжествуя победу, Чича и итальянец без помех допели припев до конца.

— No pasaran! — сказал Чича по-испански и вскинул торчащий из гипса кулак.

Итальянец подтянул подштанники и подал Чиче руку.

— Тенор — Альберто,— представился он.

Чича поправил майку и крепко пожал его ладонь.

— Тенор — Чича.

— О!.. Нет тенор... бас! — уточнил итальянец, приставив ему палец к груди.— Синьор Чичо — бас!

— Синьор Чича — тенор,— настоял на своем Чича.— Тенор — работа. Бас — хобби,— объяснил он.

— Хобби?! — итальянец вскинул брови, отступил на шаг и с благоговением посмотрел на Чичу.— Фан-та-стик! — многозначительно проговорил он.

Филармонический вахтер дядя Гриша поставил табуретку на стол, осторожно взгромоздился на нее и, прислонив ухо к вентиляционному отверстию, обратился в слух.

— При-и-дите лю-юди-и-и-е-е,— послышалось из отверстия далекое, будто утробное пение.

Старик послушал несколько секунд, посмотрел на выдернутый штепсель динамика, с надеждой поковырял в ухе, снова послушал, скорбно вздохнул и стал спускаться с табуретки. Пение смолкло.

— Ты что делаешь там? Дядя Гриша? — заглянул в окошечко электрик.

— Помру, наверное, скоро,— пожаловался старик.— Голоса мерещиться начали... Зовут.

— Да брось ты, дядя Гриша. Здесь везде голоса. Где-нибудь поют,— предположил парень.

— В том-то и дело,— сокрушенно сказал вахтер.— У нас так петь никто не может. Я знаю. Я Шаляпина стриг. С Гмырей пел. Я здесь двадцать лет работаю. Не наш это голос. Уж больно хорошо. И будто из подвала откуда-то.

— А ты сходи да посмотри,— весело посоветовал электрик.

Дядя Гриша подумал и со вздохом поднялся со стула.

— Дядя Гриша,— взволнованно просил Чича.— Ты один знаешь... Не выдавай меня.

— Могила,— согласился старик.— Только ты мне спой чего-нибудь, а то через вентиляцию не все слыхать.

Чича вышел на середину подвала. Вокруг него стояли связки с метлами, совковыми лопатами, старые плакаты и транспаранты. Дядя Гриша устроился на ящике и приготовился слушать.

— При-и-и-идите люди-е-е, — начал Чича. — Триепостасно-о-ому божеству-у-у-у...

— ...покло-о-о-онимся-я-я-я,— чисто вывел церковный хор.

Чича стоял среди хористов, недалеко от алтаря и, прикрыв от удовольствия глаза, завораживающе пел бархатным басом. Акустика в церкви была замечательная. Голоса резонировали, отражаясь от стен, усиливались, взлетали и таяли в разноцветном от витражей воздухе. На каменном полу лежали ослепительные квадраты солнца.

Чича раскрыл глаза и увидел, что на него с куполообразного потолка ласково смотрят бородатые лики святых.

— Триепо-о-остасно-о-ому божеству-у-у-у покло-о-о-онимся-я! я-я!!

От церкви к служебным помещениям вела тропинка, аккуратно посыпанная желтым песком. Тропинка пролегала через прямо-таки райский сад. В саду пели птицы.

Регент подвел Чичу к осанистому священнику в рясе.

— Можете идти,— отпустил регента батюшка и, мягко подхватив Чичу под локоть, неторопливо двинулся по дорожке.— Меня покорил ваш голос. Давно не слышал ничего подобного...

Священник на ходу снял с себя цепь с крестом, рясу, передал идущему следом служителю и оказался в безупречно сшитом костюме. Служитель подхватил рясу и удалился. Рядом с тропинкой стояла светлая «Волга». Священник открыл дверцу и бросил на сиденье пиджак.

— Вы даже не представляете, каким сокровищем обладаете... Бас удивительный... И очень характерный тембральный оттенок.

— Спасибо, я очень рад, что вам понравилось,— благодарно улыбнулся Чича.

— Только понимаете, друг мой...— батюшка уже успел снять рубашку, брюки и теперь был в белоснежных шортах и футболке,— ...понимаете, в чем дело... Голос у вас от бога, а человек вы партийный — определитесь как-нибудь,— он наклонился и вытащил из-под сиденья теннисную ракетку.

— Это как? — растерялся Чича.

— Понимаете,— ободряюще улыбнулся священник.— Или вы тут, или вы там... Вы же не хотите уходить из филармонии?

— Нет.

— Вот видите,— священник снова взял Чичу под локоть и повел вперед.— Если вы не определитесь, могут возникнуть сложности. Какие-нибудь неприятности... Это же не нужно ни вам, ни мне... Так что подумайте, друг мой, и сделайте выбор.

— Я уже сделал,— хмуро проговорил Чича.

Священник остановился, внимательно посмотрел на Чичу, понимающе кивнул.

— В таком случае мне очень жаль расставаться с вами. Честное слово, жаль... В теннис не играете? — Они уже стояли недалеко от теннисного корта.

За обвитой плющом сеткой пружинисто прыгали загорелые мужчины.

— Нет, спасибо,— тихо отозвался Чича.

— Это вы зря,— улыбнулся священник и дружелюбно похлопал Чичу по руке.

Синьор Альберто стоял в окружении коллег и провожающих около вагона поезда и привычно надиктовывал переводчику ответы на дружественные речи. Время от времени он поглядывал на часы и высматривал кого-то в толпе.

— О! Синьор Чичо! — неожиданно крикнул он и, отстранив представителя городских властей, быстро пошел вперед. Переводчик заспешил следом.

— Чичо! — итальянец обнял растерявшегося Чичу.

— Это моя жена,— представил Чича Люсю.

Синьор Альберто улыбнулся и галантно поцеловал Люсе руку. Она смутилась и от неожиданности сделала книксен. Итальянец повернулся, представил свою жену, потом отвел Чичу в сторону и что-то быстро заговорил переводчику.

— Синьор очень приглашает вас... Италия... Он говорит, что отныне он поклонник вашего хобби. И если синьор Чичо только желает, труппа синьора Альберто всегда к его услугам... и можно подписать контракт.

— Спасибо,— вежливо поблагодарил Чича.

Тем временем Люся и итальянка мило улыбались друг другу. Жена синьора Альберто неожиданно прищурилась, вытащила из платья нарядную брошку и протянула Люсе. Люся полюбовалась красивой вещью и благодарно закивала.

— Change,— проговорила итальянка и дотронулась до Люсиного значка «Ударник труда».

Люся поняла, горестно вздохнула и вернула брошку обратно.

— Труд! — долбанула она пальцем по значку.— За труд! Понимайт? Шпрехен зи дойч? — вдруг спросила она.

— Я! Я! — обрадовалась итальянка.

— А я нет! — развела руками Люся.— Не говорю!.. Нет шпрехен! Понимайт?.. Только в школе.

Обмен не состоялся. Синьор Альберто и Чича подошли к дамам.

— Спасибо,— снова поблагодарил Чича.— Я подумаю... Мы должны подумать.

Итальянец протянул Чиче визитную карточку. Поезд мягко тронулся. Переводчик заторопил синьора Альберто.

— Чао, Чичо! — подсаживая в вагон жену, крикнул итальянец.

Чету заслонили спины провожающих, и машущий вслед вагону Чича уже не знал, видит его синьор Альберто или нет.

И снова группа женщин с Чичей во главе медленно кралась по улицам города. Под мышкой у Чичи был газетный сверток. Когда в поле видимости показалось кафе, Чича остановился.

— Девочки, вы идите пока, я только жене ужин отнесу. А то картошка остынет.

Чича отделился от группы и свернул на узкую улочку. Некоторое время он шел, задумчиво глядя под ноги, завернул за угол, но вдруг выскочил оттуда и бросился назад. Вслед за ним из-за угла выбежали темные фигуры. Чича молнией метнулся к освещенному тротуару и что есть силы припустил по дороге.

Только сейчас стало понятно, что его преследует семейство Тимофеевых. Впереди бежал короткошеий крепыш, вслед за ним жена, последней ковыляла задыхающаяся теща.

Чича почувствовал, что его настигают, резко повернул в ближайший двор и заметался по нему в поисках выхода. Двор был глухой. Под аркой загрохотали шаги, и во дворе появились супруги Тимофеевы.

— Что ж ты, тля, людям жить не даешь? — наступая на Чичу, возмущенно

заговорил крепыш.— Ты же сам в нашу семью залез. И сам же, плесень, из окна выпрыгнул — тебя же никто пальцем не тронул!

— А утюг? — возразил Чича.

— А что утюг?! — взвилась жена Тимофеева.— Нам штраф полтысячи всадили?! Нам теперь полгода выплачивать!!

— Да что с ним разговаривать! — гневно прокричала подбежавшая теща.— Они же не понимают человеческого языка!!

Она быстро нагнулась, сорвала с ноги дочери туфельку и замахнулась на Чичу острой шпилькой. Чича шарахнулся назад, наткнулся спиной на стену и из недр его легких сам собой вырвался мощный рев. Теща отшатнулась.

— По-о-о-о-до мной! — сокрушительным басом пропел Чича.— Весь ша-а-ар земно-о-о-ой!!

Тимофеевы опешили. Острие шпильки продолжало смотреть Чиче в лоб, что придавало ему больше решимости, а голосу зловещую силу.

— Весь ша-а-ар земной-о-о-ой!! Подо-о-о мно-о-о-ой весь ша-ар...

Из-под арки вышел мужчина с собакой, увидел застывших слушателей, заинтересовался и встал рядом с Тимофеевыми. Из окна выглянул парень в майке.

Пение донеслось до группы строительных работниц, которые закусывали около Люсиного катка. Люся насторожилась, встала и, подхватив бутылку с молоком, отправилась на голос.

Группа любопытных росла. Рядом с Чичей уже стояло человек десять, а к концу арии Мефистофеля к слушающим примкнула ватага дорожных работниц. Чича пел легко и мощно. Перед тем как закончить, он взглянул на притихших Тимофеевых, которые смотрели на него, как на сумасшедшего, и, как полагается в конце арии, с победной силой захохотал.

Кто-то зааплодировал. Остальные подхватили.

— Дай, мама, нога замерзла,— попросила туфельку жена Тимофеева.

— Погоди... Кончил ты? — спросила у Чичи теща.

— Кончил.

— Больше петь не будешь?

— Нет.

Теща снова замахнулась туфелькой, но ее руку вовремя перехватил Тимофеев.

— Полтыщи штрафу!! — заорала теща.— Нам же год теперь...

Тимофеев отодвинул ее от Чичи. Люся протиснулась вперед, подошла к мужу и поправила воротничок его рубашки.

— Жена! — спросил Тимофеев.

— Жена,— подтвердила Люся.

— Тимофеев,— представился Тимофеев и пожал Люсе руку.

— Вы и есть тот самый Тимофеев? — удивилась Люся.

— Тимофеев... Тимофеев,— с уважением зашушукались в толпе.

Тусклая лампочка с трудом освещала строительный вагончик. Чича сидел на ящике между бидонов с краской и жевал соленый огурец. Снаружи доносилось тарахтение мотора, кто-то устало переругивался. На газете лежала картошка и домашние бутерброды.

Люся с удивлением, как-то по-новому смотрела на жующего Чичу.

— Как тебе здорово хлопали,— уважительно говорила она.— Даже Тимофеев руку пожал... Я и не думала, что у тебя такой красивый голос. Что же ты на работе совсем не так поешь?

— Мне голос неправильно поставили. У нас все не через то место делают — у меня природа другая. Не тенор, а бас... Я это поздно понял, когда уже тенором пел.

— Что же ты не скажешь?

— Лучше помалкивать. Все места заняты... Солистов и без меня хватает.

Люся перевела задумчивый взгляд на крошечное окошечко с грязными стеклами. Сквозь слой пыли с отпечатками чьих-то пальцев были видны далекие звезды... Где-то монотонно пофыркивал мотор.

— Представляю,— мечтательно проговорила Люся.— Мой муж — солист.— Она сняла с себя платок, наклонилась над Чичей и заботливо закутала ему горло.

— Ты слишком скромный... Так тоже нельзя. А я-то думала, что муж у меня самый обыкновенный.— Люся снова улыбнулась.

— Обыкновенным проще,— заметил Чича.— А в искусстве, так еще...

— Чичулина, за силикатным ты дорогу катала? — вошел в вагончик кряжистый прораб.

— Ну, я.

— Пьяного видела?

— Ой, что? — испугалась Люся.— Закатала что-ли?

— Да не его... он отполз. Дипломат его закатала.

— Слава богу,— выдохнула Люся.

— Ты знаешь, что там было? — прораб нагнулся и что-то прошептал на ухо.

— Всей республики, что ли? — переспросила Люся.

— Ну,— кивнул прораб.— Придется расковыривать, Чичулина.

— Теперь не расковыряешь,— гордо сказала Люся.— Если я закатала — то все!

Заседание худсовета проходило в том же составе.

— Товарищи,— поднялся директор филармонии.— По ходатайству наших зарубежных коллег руководство предложило нам командировать одного человека в Италию... Итальянские товарищи даже указали фамилию.

— Какую фамилию? — спросил Харитонов.

— Тут написано, что это Чичулин.

— Во-первых, меня еще никто не посылает,— задумчиво сказал Чича.— А во-вторых, я не знаю, как в таких случаях с семьей — можно или нет.

Разговор происходил в большой комнате. На семейном совете обсуждался вопрос — как быть с Италией. В паузах был слышен тихий хруст — это Нельсон деловито расправлялся с куриной ногой.

— Ну, одного тебя я никуда не отпущу,— решительно сказала Люся.— Если уж ехать — то всем. Только у нас сейчас работы много. Две улицы сверх плана кинули. Если я в Италию уеду — девчата без прогрессивки останутся... Да и как там с работой? Катки-то у них там есть?

— Ты свихнулась на своих катках!! — воскликнула Машка.— Ты женщина, а не бульдозер! Ты уже забыла об этом! Посмотри, на кого ты похожа!

— Что ты на мать кричишь?! — оборвал Машку Чича.— Лучше на себя посмотри!

— Это стиль такой! Под панков!

— Тебе не в Италию ехать, а в огороде стоять.

— Понимали бы что-нибудь,— презрительно сказала Машка.— От меня все мальчишки торчат!

— Они торчат не потому, что ты панка, а потому, что ты похожа на красавицу мать!

Люся зарделась и с благодарностью посмотрела на мужа.

— Глупенькая ты, Машка,— спокойно проговорила она.— Думаешь, я только из-за денег работаю? Работа у нас тяжелая, зато люди легкие... Все свои.

— Там бы от папы весь мир приторчал!!

— Ну, я его и без этого люблю,— тихо возразила Люся.— А как же с Кирюшкиной школой быть? Он и с русским-то не в ладах... И Вовку летом в деревню нужно вывезти: итальянцы там одни макароны едят, а ему молочко нужно, чтобы окреп перед детским садом.

В коридоре около закрытых дверей притаились Чичины сыновья.

— Мо-лоч-ко, мо-лоч-ко,— передразнил Кирилл брата.— Из-за твоего молочка никуда не поедем.

— Здоровье дороже,— веско возразил Вова.

Кирилл с досадой пихнул дверь.

— А у меня, между прочим, по русскому уже тройка,— важно сообщил он.

— Вот видите! — встрепенулась Машка.— Уже тройка.

— Ну, тогда другое дело,— сдержал улыбку Чича.

— Ура! — закричал Кирилл.

— А Нельсона куда? — вдруг вспомнила Люся.

Повисла пауза. Все посмотрели на Нельсона. Нельсон лежал на подстилке среди обглоданных куриных ног и лизал забинтованную лапу.

— Сегодня опять жаловались,— вздохнула Люся.— Клава из тридцать седьмой... Ваш котик, говорит, прокусил нашей овчарке нужную жилу.

— В Италию его точно не пустят,— сказал Чича.

— Да и здесь никто не возьмет,— убежденно сказала Машка.— Накрылась наша Италия.

— Да нет, это какое-то недоразумение,— директор филармонии оглядел членов худсовета.— При чем здесь Чичулин? Он, конечно, хороший работник, но я думаю, есть и другие кандидатуры... Вот Харитонов, например, по крайней мере солист... Зарубежные товарищи просто не разобрались.

— Я тоже считаю, что с Чичулиным произошла ошибка,— согласился дирижер.— Конечно, Харитонов больше подходит.

— Да нет, Маруся,— кричала Люся в телефонную трубку.— Ни кормить, ни поить его не надо... Он сам найдет. Тихий, очень смирный кот... Ты только повязки меняй... Да нет, это я так — мало ли что. Ага... Ну, спасибо! Спасибо большое!.. Да нет, не завтра. Недельки через две, не раньше... Мужу по работе надо... Ага... Что ты, на год, не дольше — что там дольше-то делать? Ты тогда спецовку-то мою забери, слышь? А то Зинка прихапит... Ага... Да нет, зачем мне там спецовка?.. Я и говорю.

— Нет, товарищи, нет,— поднял ладонь директор филармонии.— Тут нужен проверенный, идейно-выдержанный, надежный во всех отношениях человек. Я подчеркиваю — во всех отношениях.

— Тогда я снимаю свою кандидатуру,— серьезно сказал Харитонов.

— Да, наверное, вы правы,— подтвердил председатель месткома.

— А есть ли у нас вообще такие люди? — озабоченно спросил кто-то.

Члены худсовета задумались.

— Есть,— вдруг сказал председатель месткома.— Вот такой человек!.. Дядя Гриша — начальник ВОХРа. Две войны прошел. Партизанил. Старый подпольщик. Дядю Гришу фашисты пытали — он никого не выдал... И в искусстве

не последний человек — Шаляпина стриг. С Гмырей пел. К тому же мы его прошлым летом путевкой в санаторий обделили.

— Как же это так? — покачал головой директор филармонии.— Такого человека нельзя обижать. Я думаю, с этим все согласятся.

За стеклом вахтерской будки сладко посапывал старичок пенсионер в зеленой пограничной фуражке. Принаряженная Люся со значком ударника труда на груди энергично распахнула дверь служебного входа и подошла к окошечку.

— Эй, товарищ! — окликнула она вахтера.— Эй, слышите!

Старичок не реагировал. Люся увидела кипящий чайник, просунула к нему руку и выдернула штепсель. Вахтер тут же проснулся.

— Скажите, кто у вас тут самый главный? — склонилась к нему Люся.

— Начальник в Италию уехал,— сообщил вахтер.

— А заместитель?

— Я за заместителя.

Люся с недоверием посмотрела на старичка.

— Да нет,— догадалась она.— Я не про начальника охраны... Я насчет хора.

— Так бы и говорили,— проворчал старичок.— А то — главный. Насчет хора — это туда,— махнул он рукой.

Хормейстер сидел в своем кабинете и внимательно выслушивал Люсю.

— Так вы говорите, у него басовая природа? — спросил он.— Этого не может быть.

— Как же не может? — с обидой сказала Люся.— Он же поет. Это вы ему голос не туда поставили.

— Ну, это, положим, не я,— чуть усмехнулся хормейстер.— Но то, что он поет в несвойственной ему природе — это действительно очень плохо.

— Конечно, плохо,— с жаром подхватила Люся.— Он у вас как комар пищит, а мог бы главным солистом петь — знаете, какой у него голос? Его поэтому и в Италию вызывали.

В дверь постучали, и в кабинет хормейстера заглянул Чича.

— Вы меня звали, Сергей Сергеевич?

— Заходи, заходи,— пригласила его Люся.

Чича повернулся, увидел жену и уничтожающе уставился на нее.

— Вот тут ваша жена мне рассказывала,— начал хормейстер.

— Это недоразумение,— твердо заявил Чича.

— И очень досадное,— согласился хормейстер.— У нас действительно совсем не умеют ставить голоса.

— Нет, нет,— снова вмешался Чича.— Я ни на что не претендую и никого не обвиняю. Это все недоразумение.

— Но мы попытаемся его исправить. Я сейчас поговорю с дирижером, и устроим вам прослушивание. Подождите здесь.

Хормейстер встал и вышел за дверь.

— Кто тебя просил? — мрачно спросил Чича.

Люся с радостью исполненного долга наблюдала за ним.

— Ты не волнуйся,— с улыбкой успокоила она Чичу.

— Ну кто тебя просил?!! — взорвался Чича.— Ты же ничего не понимаешь! Ты понятия не имеешь про всю эту кухню!!

— Тебя и в Италию не отправили, потому что не знают, как ты можешь петь.

— Да ведь если узнают — еще хуже будет!!!

— Почему?

— Потому что ты дура! — взвился Чича.— Здесь тебе не гудрон давить!! Здесь нельзя давить! Харитонов лауреат! У него рука в управлении культуры! Ты думаешь, его выгонят, а меня поставят?!

— У тебя голос,— многозначительно сказала Люся.

— И у него голос!

— Обои и будете петь,— ласково рассудила Люся.— В два голоса.

— За-молчи! — в гневе выкрикнул Чича.— Дура безмозглая!!

— Ты слишком скромный,— с сожалением сказала Люся.

Чича затравленно оглянулся на дверь, с трудом взял себя в руки:

— Люсенька, иди домой... хорошо? — стараясь говорить ласково, забормотал он.— Ты уже все сделала, я тут как-нибудь сам, ладно? Я тебя очень люблю — иди домой.

— Да все хорошо будет,— улыбнулась Люся.— Я чувствую, что все будет хорошо.

— Ты понимаешь, что надо выждать!! — снова повысил голос Чича.— Я выжи-да-ю!! Потому что лучше — выждать! Харитонов не вечен! Может, он скоро уйдет!

— А ты вечен?

Дверь распахнулась, и вошел хормейстер.

— Все очень удачно,— весело объявил он.— Дирижер нас ждет.

Чича выразительно посмотрел на Люсю.

— Ну ладно,— сказал он после паузы.— Ты сама этого хотела.

Чича стоял на большой сцене один, снисходительно смотрел на членов худсовета. Члены худсовета сидели в зале и снисходительно смотрели на Чичу.

Наконец Чича медленно вздохнул и начал петь.

Из-за двери репетиционной приглушенно доносилась известная ария. Люся стояла около стены, озабоченно прислушивалась к громоподобному пению мужа. Большие пальцы на руках были предусмотрительно зажаты в кулаки — на счастье. Мимо Люси в зал один за другим проходили заинтригованные хористы.

И сбылась Чичина мечта. Он стоял на сцене, а весь хор сидел в зале. Члены худсовета подавленно молчали. От Чичулиного голоса с потолка, как снежинки, слетали мелкие хлопья штукатурки.

Чича закончил арию. В зале стояла полная тишина.

— Ну вот, а ты боялся,— улыбнулась Люся, когда Чича вышел в коридор.

— В чем смысл нашей работы? — медленно спросил дирижер.

Члены худсовета молча сидели в кабинете директора.

— Я спрашиваю, в чем смысл нашей работы? — повторил дирижер, ни на кого не глядя.— В чем ее смысл, если люди в нашем хоре могут так петь?.. Как мы могли не знать об этом? Чем мы здесь занимаемся? Занимаемся мы искусством, или мы только прикрываемся этим словом?

— Разгонять нас надо,— убежденно сказал хормейстер, протирая платочком очки.— Разгонять к чертовой матери!

— Правильно,— поддакнул председатель месткома.— Чичулин прирожденный солист! Прирожденный!

— Так теперь что же? — озабоченно спросил Харитонов.— Мне вместо него петь вторым тенором?

— Это исключено,— твердо сказал хормейстер.— Нельзя допустить, чтобы люди калечили себе голоса. Ни вы, ни Чичулин не будете петь тенорами.

— Так что же делать? — растерялся Харитонов.

— Или он должен петь вместо вас,— заключил хормейстер. — Или... Или мы должны уволить его по собственному желанию.

— Как уволить? — опешил председатель месткома.— За что? Почему? Вы что, с ума сошли?.. Я, конечно, понимаю, что Чичулин виноват в том, что скрыл от общественности свой настоящий голос, но это потому, что Чичулин очень сознательный работник — не хотел выделяться из коллектива. Действовал в общих интересах, наступив, можно сказать, на горло собственной песне... За что же выгонять?!

— Дело в том,— перебил дирижер и замолчал, дожидаясь тишины. Все посмотрели на маэстро. Окончательное решение зависело от него.— Дело в том,— серьезно повторил он,— что уровень его голоса вообще не соответствует уровню нашего хора... Как это ни горько, но мы должны смотреть правде в глаза. Чичулин очень одаренный солист. И голос у него слишком хороший — на общем фоне он неизбежно будет выделяться. А хор должен быть единым организмом.

— Жалко же человека! — не выдержал председатель месткома.

— С таким голосом,— заявил хормейстер,— его неразумно жалеть. Теперь не жалеть — завидовать ему надо.

Глубоко и скорбно звучал реквием Моцарта. Хористы застыли в безупречном строю, только во втором ряду, будто вырвали из челюсти зуб — пустовало место Чичи. Там, где он совсем недавно стоял, лежала подставка с приклеенной навечно подметкой.

Мелодия реквиема медленно исчезала. За неподвижными занавесками чернела ночь. Комнату заливал мертвенный, лунный свет. Люся и Чича лежали, вытянувшись на двуспальной кровати, укрытые белой простыней. Оба не спали.

— Что же теперь делать? — спросила Люся.

— Ты уже все сделала,— ответил Чича.

Городок спал. Было так тихо, что можно было расслышать, как стрекочут под домом кузнечики.

— Нет, не все! — Люся быстро села на кровати, накинула на плечи халатик и, шаркая шлепанцами, прошла на кухню.

— Маша, слышь, Машка,— затормошила она спящую на раскладушке дочь.— Машка, где у тебя магнитофон?

Заспанная Машка, не открывая глаз, лениво приподняла подушку. Люся вытащила из-под нее кассетник, прихватила со стола микрофон и, стараясь не шуметь, вернулась в комнату к мужу.

Чича приподнялся, наблюдая за тем, как Люся возится с проводами.

— Что ты от меня хочешь? — устало спросил он.

— Я хочу, чтобы ты пел! — твердо сказала Люся.

— Что?! Ночью?! — поднял брови Чича.— Ты с ума сошла?!

— Утром,— успокоила его Люся, втыкая микрофонный штекер.— Я тебя уволила, я тебя и устрою!

— Я не собираюсь петь под твою дудку! — отрезал Чича.— Хватит, уже один раз спел.

За окном светило солнце. Чича проснулся на кровати один. Он спустил ноги на пол и чуть не сбил стоящий на табуретке магнитофон. «Пой»,— было жирно написано Люсиной рукой.

Чича усмехнулся, отодвинул табуретку с магнитофоном, обул тапочки, заправил в синие трусы выбившуюся майку и пошел к двери.

Дверь не открывалась. Чича нетерпеливо подергал за ручку и постучал.

— Люся! — требовательно крикнул он.— Открой!.. Слышишь?.. Мне надо!

— Папа,— раздалось из-за двери.

— Это ты, Вова? — наклонился Чича.

— Я папа... Если тебе надо, мама к тебе мой горшок поставила.

— Слышь, Вова. Открой папе дверь.

Чича присел на корточки и заглянул в замочную скважину.

— Не могу,— сообщил Вова.— Мама в магазин ушла и ключ унесла.

Чича шарахнул кулаком в дверь, потер ладонь, сел на кровать и вдруг рассмеялся.

Строго одетая женщина с тонкой кожаной папкой в руках быстро распахнула дверь и вошла в приемную.

— Зоя,— сказала она секретарше.— Если опять придет эта ударница с магнитофоном... Скажи, что меня нет.

Молоденькая секретарша как-то странно посмотрела на своего патрона. Женщина прошла в кабинет, бросила папку и наткнулась на сидящую Люсю.

— Здравствуйте, я опять к вам,— приподнялась та с обезоруживающей улыбкой.

Женщина молча посмотрела на Люсю и прошла к своему креслу.

— Ну что вы от меня хотите? — безнадежно вздохнула она.— Я же вам уже все объяснила.

Люся придвинулась к столу вместе со стулом.

— У вас тут управление культуры написано? — издалека спросила она.

— Ну, написано.

— Значит, культурой управляете?

— Значит, управляем,— морщась, как от головной боли, ответила женщина.

— Так как же можно так управлять,— перешла в наступление Люся.— Чтобы такой голос никому не нужен был? Это же вредительство! Я вот министру напишу. Ведь это же...

Путаясь в кнопках магнитофона, Люся нажала клавишу перемотки.

— Не надо! — замахала руками женщина.— Пишите, куда хотите, только не надо больше включать.

— Но ведь голос хороший,— обиженно сказала Люся, останавливая ленту.

— Хороший, хороший,— заверила женщина.— Только я вам в сотый раз говорю, что не могу создать специально для вашего мужа новый хор. Не мо-гу! Понимаете?

— Так, может, еще куда? — с надеждой спросила Люся.— Я же не понимаю... Говорят, у него драматический бас. Может, в драматический театр обратиться?

— Идите в фи-лар-мо-ни-ю! — как маленькому ребенку объяснила женщина.

— Я уже была,— с досадой ответила Люся.— Они к вам направляют.

— Вот гады! — вырвалось у женщины.

Мальчишка радостно захохотал, отшвырнул портфель и плюхнулся сверху на груду извивающихся тел. Шевелящееся месиво кровожадно мычало, вывернутые ноги загребали талый снег, мелькали восторженные лица, сжатые зубы, слипшиеся волосы.

— Куча-а мала-а-а-а!

— Вы что делаете?! — окликнул пацанов Чича.

— Атас! — куча мала развалилась, мальчишки сыпанули наутек.

— Куда?

— Отдайте, дяденька!!

На месте побоища остались двое: румяный малыш, которого Чича держал на привязи за огромный мешок со сменной обувью, и распластанная фигура жертвы.

— Есть у вас совесть? За что вы его?!

— Мы всегда его бьем! — оправдывался мальчишка, дергая за веревку.— Это у нас игра такая!

Чича повернулся и вдруг с удивлением узнал своего сына.

— Кирилл?!

— Не трогай его, папа! — Кирилл поднялся с земли, подошел и решительно выдернул веревку из рук отца.— Это у нас игра такая.

Мальчишка подхватил свой мешок и что есть мочи понесся по сугробам. Кирилл поднял забитую снегом шапку.

— Тебе что, нравится такая игра? — не мог понять сбитый с толку Чича.

— А ты всегда делаешь то, что тебе нравится? — серьезно спросил Кирилл.

— Да дал бы одному, второму...

— Они же маленькие еще,— объяснил Кирилл, шмыгнув носом.— Первоклашки.

— Ну и что, что первоклашки?

— Меня к ним вожатым назначили... Приходится играть.

Чича соболезнующе посмотрел на сына.

— Ну, раз назначили,— с пониманием вздохнул он.— Тогда терпи.

Чича, Кирилл, Машка и Вова смотрели по телевизору хоккей.

— Значит, так,— весело сказала Люся, появляясь в комнате.— Я все узнала. В нашем городе устроиться негде.

Чича не прореагировал. Все семейство безмолвно следило за экраном.

— Надо ехать на конкурс вокалистов... Вот тут у меня адреса, к кому можно обратиться,— достала она какие-то бумажки.— Вот тут рекомендательное письмо от дедушки. Ты слышишь?

— От какого еще дедушки? — скосил глаза Чича.

— Не важно. Там его любят, а то, что он глухой, наверняка, не знают. Главное — это хорошо подготовиться.

— Люся,— снисходительно сказал Чича.

— Не перебивай. Конкурс скоро, так что про работу и думать забудь.

— Он уже устроился,— сообщил Кирилл, встал и демонстративно сделал погромче звук.

— Куда? Впрочем, не важно...— Люся поднялась и снова сделала тише рев стадиона.— Завтра ты оттуда уволишься и начнешь готовиться. Я тебе уже ноты купила.

— Мне очень жаль, Люся,— Чича поднялся и снова прибавил громкость.— Но ничего не выйдет.

— Почему?

— Потому, что конкурс вокалистов до тридцати,— не отрываясь от экрана, объяснил Чича.— И я для него уже стар.

Люся сразу же сникла. В комнате слышалась только дикторская скороговорка.

— Ну почему ты мне совсем не помогаешь? — устало спросила Люся.

— Го-о-ол!! — ахнул стадион.

— Го-о-о-ол!! — заорали Кирилл и Машка.

— Гол, гол,— хмуро проворчал Вова — он явно болел за другую команду.

— Люся, это бесполезная борьба,— с улыбкой повернулся Чича.— Я должен петь не то, что хочу, а то, что нужно народу.

Под елочкой стоял красноносый дед Мороз с клочковатой бородой. Рядом с ним — молоденькая Снегурочка. В центре комнаты помещался размалеванный домик — теремок с большим окном. Играла бодрая музыка. В детском саду справляли Новый год.

Из теремка высунулся Чича в мышиной маске:

— Я мы-мы-шка поскре-е-буш-ка-а-а!! — тоненько пропел он, исчез и снова появился в новой маске.— Я лягушка-а-а кваку-у-ушка!!

Дети засмеялись. Малыши оборачивались к родителям и показывали на Чичу пальцами.

— Я за-а-айчик побега-а-айчик... я лиси-и-ичка сестри-и-ичка... Я волчоок серый бочо-о-ок... я кабан клыка-а-а-ан!! А ты кто-о?

Чича виртуозно пел на разные голоса: попискивал, похрюкивал, квакал. Выходило очень похоже. Каждый зверь имел свой голос и свой темперамент. Дети радовались. Глядя на них, умилялись и родители.

Чича выскочил из-за домика уже в медвежьей маске и косолапо затопал у окошка.

— А я медве-е-е-едь батюшка-а-а! — рычащим басом ревел он.— Гу-гу-гу.

Родители захлопали.

— Пустите и меня-я-я-я!! — удивительно низко спел Чича.

Все дети засмеялись, а один заплакал. Чича снова заскочил в теремок.

— Как же мы тебя пу-у-усти-и-и-им? — тоненько пропищал он оттуда.

И снова выскочил.

— Да уж ка-а-ак-нибу-у-дь!!

Чича потопал, примериваясь, закряхтел и полез в картонное окошко... Теремок рухнул. Под визг и хохот ребятни Чича упал вместе с ним. За теремком оказался спрятанный сундук с подарками. Дед Мороз выкатил его, и дети побежали за своими кульками. Чича с улыбкой наблюдал за ними и отряхивал брюки. К нему подошла молодая высокая заведующая в очках.

— Степан Иванович, вы знаете, в следующем месяце я вот тут такой мюзикл хочу для детей — Козел и Красная Шапочка. Вы бы не могли за это взяться?

— Мог бы,— улыбнулся Чича.

— Там такой отрицательный образ козла... Козел подкарауливает Красную Шапочку... Вы понимаете?

— А, понимаю,— кивнул Чича.

— Нет, не в том смысле,— неожиданно смутилась заведующая.

— В каком не в том? — не понял Чича.

Заведующая окончательно смутилась.

— Это уже вопрос второй... Главное, чтобы музыка, костюмы, танцы... И в отношении вашего сына. У нас, конечно, свободных мест нет, но вы приводите своего мальчика. Будем что-нибудь решать.

Мягкий снег падал на дымящийся асфальт и быстро исчезал, оставляя мокрые лужицы. Валик катка медленно утюжил теплый гудрон.

— О да-а-айте, да-а-айте мне свободу!! — тихо напевала Люся.

Она доехала до края дорожки и остановила машину.

— Ну все, бабы! — потянулась она.— Считайте, что я в отпуске.

— В Италию, небось, покатишь? — с завистью спросила коренастая работница, опираясь на лопату.

— Не-е-е,— протянула Люся.— Мне в Москву.

— За продуктами?.. Ой, Люська, мне знаешь, что...

— Нет, бабы,— строго перебила Люся.— Никаких заказов. И не просите... Еду мужика в Большой театр устраивать.

— Ну куда тебя несет! — Чича с трудом сдерживал раздражение.— Что ты туда потащишься? Да еще с магнитофоном... Кто тебя там слушать будет?

— Ты же не хочешь ехать,— невозмутимо ответила Люся, складывая в чемодан теплые вещи.

— Ну-ка, давайте отсюда,— Чича выпроводил детей из комнаты.— У тебя трое детей!! — захлебываясь, заорал он.— То ты в Италию собираешься ехать! То в Большой театр!! Меня здесь и то уволили — так неужели там возьмут?!

— Там возьмут,— тихо и убежденно сказала Люся.— Там все-таки не такие дураки, как у нас.

— Ну откуда... откуда ты все знаешь?! — застонал Чича.— Что ты видела в жизни, кроме своего катка?! Меня в детский сад с трудом взяли!

— Ты уже совсем спятил — за 80 рублей в детском саду кукарекать,— спокойно возразила Люся, утрамбовывая содержимое чемодана.— Разве это тебе нужно?

— Я сам знаю, что мне нужно! Сам! Мне там нравится... Я уже новую роль репетирую! Там вокала много.

— Ладно, тренируйся пока,— Люся задумалась над тем, куда бы пристроить магнитофон.— Маша, у тебя нет чего-нибудь поменьше? — крикнула она, вытаскивая из чемодана кассетник.

Машка с наушниками на голове появилась в комнате. Чича сорвал с нее наушники, отобрал плейер, запихнул в чемодан и защелкнул замки.

— Все, Люся... Я понял, что тебе просто необходимо съездить в Большой театр.— Чича всучил жене чемодан.— Поезжай.

Картофелины с бульканьем шлепались в воду. Чича, Кирилл и Вова сидели в передниках вокруг большой кастрюли и чистили картошку. Машка помогала им с раскладушки.

— Ну, не знаю я, куда поступать! — с досадой сказала она.

— Что тебе хочется-то? — пытался узнать Чича.— Думай, пока не поздно... И все думайте.

— Меня вожатым назначили... но я все равно потом летчиком буду! — твердо сказал Кирилл.

— Правильно,— одобрил Чича.

— А я министром,— сообщил Вова.

— Почему министром?

— Нянечка говорит, что министры едят совсем не то, что мы.

— Тебя что, плохо кормят, что ли? — покосился на Вову Чича.

— Да нет,— уклончиво ответил тот.

— А меня никуда не тянет,— сказала Машка.

— Наука... Педагогика... Спорт,— перечислял Чича.— Торговля...

— Может, тебе в балерины? — предположил Кирилл.

— Балет уже проехали,— буркнул Чича.— Поздно.

— Мне что-нибудь такое,— размечталась Машка.— Чтоб ездить... Чтоб работа не пыльная... Чтобы меня уважали, любили... и чтоб у всех на виду... чтоб деньги, чтоб одеться... и чтоб все менялось... Чтоб вокруг много мужчин... чтоб

за границу смотаться... чтоб по телевизору показали... чтобы на самом высоком уровне и чтобы за меня думали!

Чича перестал чистить картошку и нахмурился.

— Э-э-э,— озабоченно протянул он.— Тогда тебе в иняз надо поступать... На переводчика.

Машка вдруг посерьезнела и задумалась.

— Папа,— вдруг сказала она.— Я хочу в иняз!

— Туда поступить очень трудно... Надо репетиторов нанимать,— озабоченно проговорил Чича.— Ты что, действительно, туда хочешь?

— Просто жуть! — очень серьезно сказала Машка.— Только на твою зарплату мы разве сможем кого-нибудь нанять?

— Да, на 80 рублей особо не разгуляешься,— со знанием дела подтвердил Кирилл.

— А наша нянечка говорит, что петь козлом за 80 рублей может только козел.

— Та-ак,— сказал Чича, снимая передник.— Приехали.

Машка косо посмотрела на Вовку и постучала по лбу.

— Да нет, папа, я не про тебя,— попытался ретироваться Вова.— Ты очень хорошо поешь — всем нравится.

— Репетиторы, говоришь? — зло спросил Чича, скомкав передник.— Будут тебе репетиторы!

Мимо Чичиного носа проплыл живописный поднос с жареной курицей, зеленью и помидорчиками. Официантка скользнула по нему взглядом и, повиливая бедрами, отправилась к столику.

Посетителей было мало. Над залом висел голубоватый туманец. На крохотной сцене лениво наигрывало фортепиано. Пожилой гитарист с брюшком сидел на стуле и ковырял на своей гитаре что-то замысловато-тоскливое.

Молодой парень с торчащими кверху волосами подвел Чичу к мордатенькому трубачу с папиросой в зубах. Трубач затягивался и вместе со звуками выдувал из трубы дым.

— Капа, вот у человека голос пропадает,— представил Чичу парень.

Капа оценивающе взглянул на Чичу красноватым глазом.

— В нотах рюхаешь? — спросил он, припадая к трубе.

— Рюхаю,— подтвердил Чича.

— Спикаешь? Шпрехаешь? — оторвался от мундштука Капа.

— Что?

— В языках рубишь? Кумекаешь?

— Кумекаю. Рублю английский.

— Аркашу Северного знаешь?

— Знаю.

— Розенбаума?

— Знаю.

— Капитонова?

— Вот Капитонова не знаю.

— Капитонов это я,— хмуро сказал трубач.

— Извините.

— Какой голос?

— Любой.

— Под Боярского сгнусишь?

— Сгнушу.

— У нас тут директриса всем заправляет. Если и под Челентано сможешь — она тебя точно возьмет... Откуда к нам?

— Из филармонии.

— А-а,— понимающе отреагировал Капа, откладывая трубу.

Он встал и протянул Чиче руку.

— Я сам после консерватории,— тихо объяснил он.— Об этом лучше помалкивать. Тут шибко умных не любят... Капитонов,— представился он.— Можно Капа.

— Чичулин,— ответил Чича.— Можно Чича.

Зал ресторана был забит до отказа. Со сцены доносился хрипловатый голос Челентано. Ходко сновали официанты с подносами. За столиками сидели по пять, по шесть человек. Под руководством метрдотеля из служебных дверей помещения выносили дополнительные столы и стулья.

На сцене в разорванной майке грязноватого цвета пел Чича. Оркестрик ему подыгрывал — фальшиво, но решительно. Капа в дымчатых очках выдувал из трубы отчаянные пассажи.

Когда песня закончилась, публика разразилась рукоплесканиями. Слышались нечленораздельные выкрики. Кто-то затопал ногами. Из-за ближайшего столика к Чиче подскочил коренастый парень и сунул под ножку микрофона две пятерки.

— Так, две пятерки чего хотят? — спросил Чича.

— Друг, сбацай эту же... Еще раз!

— Так, а червонец чего хочет?.. А тебе, трояк?

— Трояк подождет,— вмешался Капа.

Он придавливал деньги ногой и, привычно шаркнув, подсовывал их под фортепиано. Из разных сторон зала к Чиче спешили посетители. Со всех сторон слышались заказы.

Капа многозначительно кивнул Чиче на дверь. Тот проследил за его взглядом и увидел у служебных дверей метрдотеля, который едва заметно поманил его.

— Перерыв,— сказал Чича в микрофон.— После перерыва сбацаю,— объяснил он заказчикам.

За дверью с надписью «Директор» звучал голос Нани Брегвадзе.

— Снего-о-о-па-а-ад, сне-е-егопа-ад, если женщина-а-а про-о-сит,— с мягким акцентом, задушевно выводил Чича.

Кавказской наружности женщина сидела напротив него, задумчиво прикрыв глаза, покачивала головой и тихо подпевала в некоторых местах.

— Ба-абье лето-о-о-о ее торопить не спеши-и-и-и,— допел Чича.

— Спасибо тебе, дорогой,— с чувством поблагодарила женщина.— Наши ваших не обижают?

— Ну что вы, Лолита Джабуловна.

— Если что — сразу ко мне.

Дверь неожиданно распахнулась, и вломился человек в распахнутой шубе.

— Кто директор? — возмущенно заговорил он.— Три часа стоим! Сколько можно! Специально из области приехали!

— Товарищ, вы же видите, мест нет,— попытался выпроводить его метрдотель.— Зал переполнен.

— Откуда? — спросила директриса.

— Из Гаврилова.

— Николай Степанович, поставьте для этих мой стол,— Лолита Джабуловна убрала в шкаф бумаги.— А то они ресторан разнесут... Ты у нас вместо водки,— повернулась она к Чиче.— Я тебя уже первым в очередь на машину вписала.

— Спасибо, мне еще рановато.

— Сегодня рано — завтра поздно. Столько народу сейчас в ресторанах ни у кого нет. Если снова план перевыполним — я тебя не обижу.

Она приоткрыла дверь.

— Зина! — крикнула директриса в сторону кухни.

Полная кухарка отвернулась от плиты.

— Челентано кормили уже?

— Конечно, Лолиточка.

— Покормите еще.

Из кухонного тумана к Чиче выпорхнули стройные девушки с тарелками. Он уже стоял в окружении неизвестно как пробившихся на кухню школьниц с пластинками Челентано и раздавал автографы.

Наконец его оставили в покое. Чича устроился за небольшим столиком, осмотрел принесенное изобилие, насадил на вилку кусочек рыбы и сунул в рот. Девушка с готовностью подала Чиче салфетку. Он заправил ее за ворот, но вдруг замер, подхватил тарелку и поднялся со стула. Пережевывая рыбу, Чича двинулся по коридорчику, свернул к буфету, прошел мимо раскаленных плит, мимо столов, заваленных распластанными курами, и оказался в заполненной паром моечной. Там на стене висел крошечный репродуктор. Из репродуктора лилась оперная ария. Чича подошел ближе и вслушался в чье-то пение.

На его плечо опустилась рука.

— Да-а, а мы свое отпели-отыграли,— грустно сказал Капа.

— Это вы отыграли,— проворчал Чича, ближе придвигаясь к репродуктору.— Кировский... Темирканов дирижирует.

— Да нет, дорогой,— усмехнулся Капа и подхватил из Чичиной тарелки кусочек колбасы.— Раз сюда попал — считай, все.

— Мое всегда при мне,— спокойно возразил Чича.

Капа внимательно посмотрел на него и снова усмехнулся. Чича выдержал паузу, отставил тарелку и вдруг пропел басом что-то нечленораздельное. На кухне с грохотом посыпалась посуда, а после паузы с лязгом загремела крышка от кастрюли. Где-то в глубине закудахтали поварихи.

— Ну, ты Гера-а-акл,— с уважением протянул Капа.— Слушай, может, ты и под Армстронга сбацаешь? А?

Труба в руках Капы светилась матовой голубизной, пела, заходилась в истоме, постанывала, как женщина...

В полутемном зале медленно плавали зачарованные пары. Но вот со сцены накатилось пение, и пары одна за другой стали останавливаться. Оттуда, из синей темноты, лился утробный бас Армстронга. Чича стоял, покачиваясь из стороны в сторону, красный от напряжения, со вздувшимися на шее жилами. Глаза его были слегка прикрыты. Весь зал обратился в слух. Никто уже не танцевал. Из служебной комнаты неслышно вышли отдыхающие музыканты. Даже на кухне наступила тишина...

Чича, не глядя, потянулся к инструменту и одной рукой чисто подыграл трубе на фортепиано. Капа вскинул трубу, под его матовыми очками мокро блеснуло.

Диалог трубы, голоса и фортепиано был настолько пронзительным, что в зал вышла даже видавшая виды Лолита Джабуловна.

— Ой, смотри, Николай Степанович,— задумчиво сказала она метрдотелю,— если их переманят, я не посмотрю, что ты кандидат технических наук,— как пробка отсюда вылетишь.

В филармонии исполняли концерт Бетховена. Зал был полный. Хористы одеты в новые смокинги, что придавало концерту особую торжественность, а лицам исполнителей дополнительную многозначительность.

Внезапно за спинами поющих появился Чича. На сцену он вышел в расстегнутом пальто, с большой корзиной, из которой свисали сардельки, высовывался румяный кусочек окорока, а из зелени торчали куриные ноги. Чичу слегка пошатывало. Не видимый залом, он прошелся вдоль спин, задрал голову и подергал за штанину кого-то из знакомых.

— Слышь, Чеботарев... а где Кузя?.. Что-то не найду никак.

— Ты с ума сошел,— зашипели сверху.— Уходи.

— Кузя, эй... ты где? — сердито воскликнул Чича.

— Я здесь,— шепнули сбоку.

— А-а, вон куда тебя задвинули,— заметил Чича.— Я тебе трояк принес. Помнишь, брал?

— Что?

— Трояк, говорю!!

— Да тише ты... уберите его отсюда,— возмутился кто-то.

— Давай! — из предпоследнего ряда к Чиче протянулась рука.

Он порылся в корзине и вытащил оттуда трехрублевую бумажку.

— Кому еще должен?!! — громко спросил он.

— Ты замолчишь или нет,— не поворачивая головы, зашипел на Чичу Чеботарев.— Что ты орешь не своим голосом? Концерт ведь.

Хор как ни в чем не бывало продолжал свою работу. Нежная мелодия заглушала Чичино бормотание, только дирижер несколько раз беспокойно дернул головой и строго посмотрел на задние ряды.

Переполненный зал доверчиво слушал исполнителей.

— Это не один!! — с саркастическим нажимом сказал Чича.— Не один я ору не своим голосом! Ты ведь тоже, Чеботарев, не своим голосом орешь! У тебя же баритон! Что? Неправда? А? — Чича потянулся и снова подергал Чеботарева за штанину. Тот шаркнул ногой.— Да ты не брыкайся! Разве не правда?.. А ты, Булыгин, чего сопишь? У тебя ведь тенор, а не баритон... а ну, пой тенором! Боишься! Все вы тут боитесь... Поете не своими голосами. Как поставили вас, так и поете!.. А я плевать хотел! Я имею в день! — встал на цыпочки Чича.— Сто рублей! В день! Я имею!

— Да тише ты!!

— И мне рот не заткнешь теперь! — Чича нетвердо шагнул вперед и ущипнул за ногу возразившего. Тот дернулся и пошатнулся.

— И искусство ваше!! Искус-с-ство,— передразнил Чича.— Имел я его в виду! Я ваше искусство... такое.— Чича подумал и попытался забраться на ступени станка.— Хал-ту-ра! — громко резюмировал он.

Дирижер сморщился, не понимая, откуда исходит непонятное бормотание. Внезапно он увидел, как в заднем ряду между покачнувшихся баритонов возникла и исчезла посторонняя макушка. Дирижер гневно стрельнул глазами на билетершу.

Отпихивая ноги хористов, Чича попытался расчистить себе место и взобраться на станок. Это ему никак не удавалось. Наконец он все-таки оказался наверху, выждал паузу и включился в общее пение.

В зале восприняли его появление с некоторым недоумением, только в первом ряду продолжала плакать интеллигентного вида старушка.

Чича поймал на себе полный ненависти взгляд дирижера, успокоил его жестом «в порядке, мол», попел еще немного и стал спускаться вниз. При этом из корзины просыпались дары ресторана. Чича наклонился, сгреб их обратно, подобрал выпавших кур и по инерции подхватил спящего у стены кота. Кот не захотел лезть в корзину, и Чича от него отказался.

За сценой, торопливо шаркая, появился вахтер в зеленой пограничной фуражке.

— О, дядя Миша,— отдал честь Чича.

— Пойдем, пойдем отсюда,— подхватил его под локоть вахтер.

— Нет, постой!

Чича вернулся назад, прихватил со станка свою подставку с приклеенной подметкой и дал себя увести.

— И-и-ии-и... Эх!

Ребятня расступилась. Чича взгромоздился на свою подставку и под хохот мальчишек прямо с корзиной покатил вниз с длинной ледяной горки.

— Вдо-о-о-оль по Пи-и-ите-е-е-рско-о-о-ой!! — истошно пропел он и бухнулся в сугроб.

Поднялся, вытащил из-за пазухи ледышку, выскреб из-под снега свою подставку и вручил ее проходившему малышу.

— На,— серьезно сказал он.— Пой!

Машка, Кирилл и Вова с удивлением смотрели на отца. Чича стоял на кухне и небрежно выкладывал из корзины припасы.

— Жизнь, дети,— серьезно говорил он,— дается нам один раз... и прожить ее надо так, чтобы не было... мучительно и больно.

— Папа, мама приехала,— тихо предупредила Машка.

— Мама? — Чича вскинул голову и увидел стоящую в дверях Люсю.

Она только что вышла из ванной и вытирала полотенцем голову.

— Ну, как Большой театр? — с издевательским любопытством спросил Чича.— Что? Можно ехать?

— Они сами уехали,— устало сказала Люся.— На гастроли... Я с таким трудом договорилась, дошла до кого нужно... а они уехали.. Что это с тобой?

— Со мной?.. Я был никем, Люся, а стал всем! — гордо сказал Чича.— И очень рад! Потому что жизнь надо прожить так, чтобы не было...— Чича по-дирижерски взмахнул рукой.

— Мучительно,— подхватил Вова.

— И больно,— закончил Кирилл.

— Вот так!

— Ну-ка, живо спать,— прогнала детей Люся.

— Эх, Люся, не бери в голову.— Чича сел и вытащил из корзины окорок.— Все равно бы у тебя ничего не вышло. Бес-по-лез-но.

— Может быть,— со вздохом согласилась Люся.— У меня уже зла не хватает. Я им магнитофон включаю, вот — слушайте! Хорошо же!.. А они смеются! — Шлепнула она на стол магнитофонную кассету.

Чича посмотрел на кассету долгим взглядом, взял и... хруп — сломал на две половинки.

— Ты что делаешь? — возмутилась Люся.

— Вот так, Люсенька.— Чича придавил ладонью половинки.— Вот так! — твердо повторил он.

— Да что ты сделал-то, пьяница! — вскочила Люся.

— Же-на!! — с неожиданной силой приказал Чича.— Сядь.

Люся с испугом посмотрела на него и вдруг села.

— Вот так! — мрачно повторил Чича.— Потому что вот это,— ткнул он в кассету.— Вот! — Чича показал шиш.— А вот это,— он вытянул из корзины майку Челентано.— Вот! — пнул корзину.— Так что я этот Большой театр... имел в виду!

— Может, ты и прав,— задумчиво проговорила Люся.— Только это не та кассета. Это Машкина кассета.

Помолчали.

— Может, ты и прав,— безнадежно повторила Люся.

— Я всегда прав.— Чича стал вытягивать из корзины гирлянду сарделек.

— Не в Бердичев же в самом деле ехать.

— А при чем здесь Бердичев?

— Там за тебя сразу ухватились... Даже квартиру обещали.

— Что? — скривился Чича.— Ты что, и там была?

— Да нет... Я в министерство ходила — там такой черный рынок. Со всех городов съезжаются — кому какой голос нужен. Тебя и в Большие Пятки приглашали, и в Иркутск... Они там «Фауста» собираются ставить.

— «Фауста»? — еще больше сморщился Чича.— Приглашали? Без прослушивания? Меня?

— Я давала наушники слушать,— вяло объяснила Люся.— Им понравилось. Говорили: пусть скорей приезжает — будем решать. Нам очень такой Мефистофель нужен.

Чича плюхнул сардельки обратно в корзину, встал и прошел в ванную. Некоторое время держал голову под холодной струей. Выключил кран, выжал остатки волос в кулаке и снова пришел в кухню.

— Я тебе не верю,— серьезно сказал Чича. От пьяной вальяжности не осталось и следа.

— Да брось ты! — отмахнулась Люся.— Разве тебе в Иркутске нужно петь? Вот если бы Большой театр!

Чича решительно распахнул дверь директрисы ресторана и втиснул туда Люсю. В кабинете было пусто.

— Звони! — приказал Чича, зажигая свет.— Быстро.

— Что ты как с цепи сорвался,— запротестовала Люся.— Это же в другой город, неудобно.

— Звони, тебе говорят!! — потерял терпение Чича.

Люся вытащила из сумочки кучу лежалых бумажек, покопалась в них, нашла нужную. Набрала номер. Трубку долго не снимали. Чича нервно ходил по комнате.

— ...Василий Гаврилович?.. Это Люся Чичулина... Доброе утро... Ах, у вас тоже ночь, извините... Вот тут мой муж не верит, что вы его ждете... Ага, передаю.

Чича быстро схватил трубку.

— Да, слушаю!

Несколько секунд он молчал, слушал, сдвинув брови. Люся в ожидании смотрела на мужа.

— Да, я все понял,— наконец сказал Чича.— Да, да... Спасибо.

Он медленно положил трубку на рычаг.

— Ну что? — спросила Люся.

Чича не ответил, повернулся и медленно вышел в зал. Там было темно и не убрано. Свет уличного фонаря освещал осколки тарелок на полу, мусор, перевернутые стулья...

Чича подошел к окну, отодвинул штору и открыл форточку. Штора тут же надулась огромным белым пузырем. Пузырь смахивал на парус.

Чича молча смотрел за окно. Люся подошла сзади и положила ему голову на плечо. Где-то на полустанке повизгивали тепловозы, слышался лязг сцепок, далекий перестук колес.

— А я все равно не верю,— чуть слышно сказал Чича.

Чича быстро ходил по комнате и собирал чемодан. Вслед за ним слонялся огорченный Капа.

— Я не понимаю, почему так срочно нужно ехать? — с досадой говорил он.— Подожди хоть денек. Завтра серебряная свадьба у большого человека. Он цыган любит... Нам нужен твой голос!

— Люся, где моя бабочка? — крикнул Чича.

— Я тебе на стол положила! — отозвалась из кухни Люся.

Из комнаты донеслась английская речь — с Машкой работали репетиторы. Чича заглянул в комнату и осторожно прикрыл дверь.

К отцу подошел Вова.

— Папа, а меня мальчишки в группе Чичей дразнят,— пожаловался он.

— А ты их стукни и не перебивай старших.

— Ты знаешь, какая он шишка?! А делов-то — под цыган сгнусить. Такой случай нельзя упускать,— Капа не отставал.

— Хватит дурака валять,— отрезал Чича.— Люся, ноты где?

— Посмотри на антресолях.

Чича быстро вышел из комнаты, поставил в коридоре табуретку и полез за нотами. Вова отправился следом.

— Да-а-а,— пожаловался он,— а воспитательница драться не разрешает.

— Вот что, Вова,— обернулся Чича к сыну.— Завтра ты пойдешь в свой садик и стукнешь по лбу каждого, кто назовет тебя Чичей. Понял?

Вова молча опустил голову.

— Иначе... Иначе я запрещаю тебе играть с новым пистолетиком. Теперь понял?

— Понял,— тяжело вздохнул Вова и заковылял в комнату.

Чича стал вытаскивать пыльные папки, обтирал их тряпкой, выбирал то, что нужно.

— Зачем тебе лишние проблемы? — спрашивал Капа, принимая у него папки.— Что тебе не хватает? Тебе что, мало сотни за вечер? Я после консерватории пять лет об стену бился... Потом решил барменом устроиться — так ведь с высшим не берут! Сейчас с вышкой много денег не нашлепаешь. Один, говорят, начал шлепать, так за это опять — вышка!.. Ты талантливый человек, сидишь на спокойном месте... Тебя уважают. Любят... Тебе что, трудно под цыган?

Чича спрыгнул с табуретки, подошел к Капе и глянул на него снизу вверх:

— Мне не трудно, только я русский, а не цыган!.. И не Челентано!.. И не Демис Руссос!.. У меня от природы дра-ма-ти-чес-кий бас!

— Ну и что?

— А то, что сейчас почти не осталось людей, которые поют драматическими басами. Редко встретишь! А цыгане везде встречаются.

— Значит, решил?

— Решил.

— Твердо?

Чича кивнул.

— Ну и молодец,— неожиданно сказал Капа.— Дай бог тебе...— Капа как-то неловко, боком шагнул к Чиче, слегка хлопнул его по плечу.— Давай. Давай там, за нас за всех!.. За всех!

— Хорошо.— Чича с жалостью смотрел на приятеля.

— Бывай! — Капа еще раз хлопнул Чичу по плечу и вышел за дверь.

В комнате появился Вова. Он подошел к отцу и положил на столик игрушечный пистолет.

— Ладно, папа,— сквозь слезы сказал он.— Я больше не буду с ним играть.

Чича внимательно посмотрел на сына.

— А ну, возьми оружие,— серьезно приказал он.

Вова молча сопел и переминался с ноги на ногу.

— Возьми ору-жи-е! — повторил Чича.

Вова неохотно подчинился.

— Чича,— презрительно сказал ему Чича.

Мальчик молчал.

— Чи-ча!

Стрелка с присоской прилипла к Чичиному лбу.

— Вот так,— сказал он, отлепляя стрелку.— Только в своих стрелять не надо.

Поезд тронулся с места и медленно поплыл вдоль платформы. Чичино семейство неслось по перрону вдоль вагонов. Чича волок чемодан и держал на руках Вову. Рядом с Чичей бежал Харитонов.

— Значит, замолвишь за меня словечко? — быстро спрашивал он.— Ладно? Ладно?.. Скажи, мол, есть приличный бас, то есть — баритон.

— Хорошо!.. Сюда! — указал Чича на нужный вагон и забросил в тамбур чемодан.— Ну, давайте прощаться.

Чича на ходу расцеловал детей и протянул Харитонову руку. Пока они прощались, Вова зарядил свой пистолетик и незаметно положил его отцу в карман, подумал и добавил еще две запасные стрелки с присосками.

— Билеты приготовьте,— голосом, не предвещающим ничего хорошего, посоветовала проводница и перегородила тамбур.

— Люся, где билеты?

Билетов под рукой, как всегда, не оказалось. Люся стала искать по карманам. Поезд постепенно набирал ход. Бежать приходилось все быстрее.

— Да есть у нас билеты! — крикнул Чича.

— Без билетов не пущу!

— В чемодане билеты! — вспомнила Люся.

Проводница выволокла чемодан и отдала его в руки Харитонова.

— Ты там не рассказывай им, что я басом пою,— старался не отстать от тамбура Харитонов.— Скажи, мол... это... есть приличный баритон! И все!

— Да не может быть в чемодане! Я же тебе отдавал! Дайте нам сесть! Мы найдем!

— А если не найдете?! А если ревизор?

— Бегите ко мне! — пригласила проводница следующего вагона, сжалившись над Чичей и его семейством.

Все побежали быстрее, но догнать следующий вагон уже не было никакой возможности. Чича вскочил на подножку и грудью вдавил неуступчивую проводницу вглубь. Люся с чемоданом прыгнула следом.

— Маша! Давай Вовке по три витамина! Не больше! — кричала Люся остановившимся детям.— Квитанции на белье в красненькой сумочке!!

— Билеты!! — вдруг закричала Машка, размахивая красной сумкой. — Здесь билеты!!

Платформа кончилась. Поезд понесся дальше. Три фигурки стояли на краю перрона и дружно махали ему вслед.

Колеса бойко постукивали, создавая уютный фон для дорожной болтовни. Люся и Чича сидели на нижней полке и пили чай. Кроме них в купе находились бойкий парень в футболке, начальник поезда, еще один попутчик внимательно читал на верхней полке газету.

— Значит, с билетами разобрались,— захлопнул тетрадь начальник поезда.— Вот только откуда мне ваше лицо может быть знакомо? Где-то я вас

видел... Точно! — хлопнул он себя по лбу.— Вы же в ресторане пели! Как я вас сразу-то не узнал.

— В ресторане это не он,— объяснила Люся.— Мой муж — драматический бас.

— Да не может быть,— улыбнулся начальник поезда.

— Может.

— Не мог же я...

— Могли. Мой муж в Большом театре поет — солистом!

Чича посмотрел на Люсю, но промолчал.

— Зря ты бабочку не надел,— сказала она.

— В Большом театре? — удивился начальник.— Извините, может, и вправду я... Я когда в Москве был — сунулся туда. Так не пробиться.

— Да, знаете ли... очень трудно пробиться,— подтвердила Люся.— Только для иностранцев.

Парень в футболке вдруг смутился и стал надевать пиджак.

— Вот хорошо,— сказал он.— Я артистов только по телику видел. Вы не споете нам что-нибудь?

— Простите, а вы кем работаете? — свесился с верхней полки пассажир с газетой.

— Экскаваторщиком.

— Вот вас же никто не просит землю рыть?.. Что вы к человеку пристали?

— Почему? — весело возразил Чича.— Я с удовольствием вам спою.

— Ну, знаете,— возмутились на верхней полке.— Если всяким тут петь.

— Ну почему всяким? — обиделся начальник поезда.

— А я вам запрещаю для них петь,— снова свесился пассажир с газетой.— Ваш голос — это уже не только ваш голос, а народный голос. И если вы так прекрасно поете, то не имеете права разбазаривать свой дар на всяких там случайных людей, потому что он принадлежит народу!

— Это ты, что ли, очкастый,— народ? — вдруг грозно спросил экскаваторщик.— Это только для тебя, значит, он петь должен? А мы — простые люди — уже не народ? Это ты не народ, харя очкастая! Извините, конечно,— обернулся он к Чиче.— Тошнотик канцелярский.

— Может, он прав? — перебил начальник поезда.— Может, вы для иностранцев только? Тогда не надо.

— Нет! — сказала Люся.— Он споет. Спой, Степа... И для народа, и для этих, и для простых людей. Пусть все слушают, правильно я говорю?

— Правильно,— подтвердил Чича.— Я для всех спою... Я вам спою арию Мефистофеля.

Чича развернул грудь, выпрямил спину и медленно втянул носом воздух. Парень завороженно смотрел на его рот.

— Подо-о-о...— начал Чича, но вдруг смолк и задумался. Стучали колеса. Чича вынул из кармана платок, неожиданно поднялся, быстро открыл дверь и выскользнул из купе.

— Куда это он? — не поняла Люся.

— Как куда?.. Сначала распеться надо,— со знаньем дела объяснил сосед с верхней полки.

— А-а, распеться,— закивал начальник поезда.

Вагон покачивало. Шатаясь Чича стремительно прошел по коридорчику, мимо дверей купе, заглянул в грохочущий тамбур. Там галдели курильщики. Чича вернулся, зашел в туалет, быстро закрыл за собой дверь. Снова вытащил платок, вытер вспотевший лоб.

— Лю-ю-юди ги-и-и-иб...— попытался спеть он и обмер.

Стоял, боясь пошевелиться, испуганно смотрел на себя в зеркало. Все еще отказываясь верить в случившееся. Чича взял себя в руки и попробовал снова.

— Лю-ди гибну-у-у-у... люди гиб...

В горле неестественно скрежетало и хлюпало.

— Лю-ди...— со свистящим хрипом выдавил Чича и захлебнулся.

От напряжения выступили слезы. Чича с силой зажмурился.

— Что-то он долго там,— озабоченно сказала Люся.

— А как вы думали — голос вещь деликатная,— сообщили сверху.— Его, как инструмент,— настроить нужно.

— Интересно все-таки послушать,— недоверчиво проговорил начальник поезда, поглядывая на Люсю.

— О! Знаете, у меня же наушники есть,— вдруг вспомнила она.

Люся порылась в сумочке и вытащила оттуда плейер. Им тут же овладел парень. Несколько секунд слушал, приоткрыв рот.

— Не вы один хотите,— проговорили с верхней полки.— Передайте сюда, пожалуйста.

— А давайте, я его через трансляцию запущу,— предложил начальник поезда, снимая с головы парня наушники.— Все и послушают.

— Это через радио? — обрадовалась Люся.— А можно?

Чича вздрогнул, будто его ударили, оперся рукой о зеркало и поднял красные, слезящиеся глаза. До туалета донесся его собственный голос. Не понимая, откуда исходит пение, Чича посмотрел на потолок, потом нашарил задвижку и выбрался в коридор. В ближайшем купе люди слушали ревущий из динамика бас Мефистофеля. Его бас. Это было странно. Мучительно странно.

Все еще пытаясь петь, Чича двинулся по коридору. Из его горла выходил звук, похожий на сипение проколотой камеры. Чича уже ничего не видел перед собой, оглушенный, шел вперед, пытаясь уйти, скрыться, как-то избавиться от преследующего его голоса.

Мимо проплывали купе, лица служащих, мужчин, женщины, плачущие младенцы... Галдели цыгане, молчали женщины в трауре, ругались студенты, хохотал дед со стаканом чая... И везде, в мягком и в плацкартном, в тамбурах и переходах, всюду звучал мощный, исполинский бас.

— Ой, спасибо вам за радио,— обрадованно сказала Люся, когда начальник поезда снова появился в купе.— Очень хорошо слышно.

Начальник наклонился и что-то озабоченно прошептал ей на ухо.

— Какой он шел? — переспросила Люся.— Куда?

Начальник пожал плечами. Люся нахмурилась, поднялась, выскочила за дверь.

Чича двигался вдоль поезда словно в сомнамбулическом сне. Пассажиры с удивлением оглядывались. Кто-то окликнул, тронул за руку... Чича ничего не слышал. Он выбрался из суеты общего вагона и вступил в безлюдные покои СВ. По пустынному коридору бродил мальчик с шоколадкой в руке.

Люся преодолела переход, пробежала по ковровой дорожке и ринулась в тамбур.

— Тетя, там уже конец,— предупредил мальчик с надкушенной шоколадкой.

Вагон был последний. С грохотом стукалась боковая дверь. Свистел ветер. Люся вдруг изменилась в лице, рванулась к приоткрытой двери и высунулась наружу.

— Сте-е-е-епа-а-а!! — с ужасом заорала она.— Сте-е-епа-а-а-а!!

Дорога круто поворачивала. Поезд двигался не очень быстро. Люся схватилась за поручень, поскользнулась, отпрянула назад, снова высунулась и неловко прыгнула вниз.

Проваливаясь в снег, Чича медленно брел по обочине. На лбу зияла шишка с кровоточащей царапиной.

— Степа-а-а-а!! — Люся догоняла его большими скачками.— Что? Что, Степа?!! Что ты?!

Она настигла его, дернула за плечо, остановила.

— ...убил,— выговорил Чича.

У Люси перехватило дыхание.

— Свой голос погубил...

Люся ничего не понимала, с безумием глядела на Чичу.

— Я больше петь не смогу,— Чича смотрел мимо нее широко открытыми глазами, — никогда.

— Ты же пел?!! — закричала она оттого, что все еще ничего не понимала.

Поезд заворачивал. Грохотали колеса. Затихало вместе с поездом Чичино пение.

— Я блеял... Я всю жизнь бле-ял...

Люся схватила Чичу за плечи.

— Нет! Неправда! Ты можешь!.. Ты просто устал! Все будет хорошо... Все хорошо будет! Ты мне веришь? Посмотри мне в глаза... Степа! Степушка! — затрясла она его.— Степа!!

— Все, Люся,— еле слышно сказал Чича.

Поезд был уже далеко.

— Тебе кажется! Надо еще попробовать!.. Хочешь вместе?.. Давай, вместе... Вот мчи-и-ится тро-о-о-ойка почтова-а-а-ая!! — громче вывела Люся.— Давай, милый... Ну?! По Воо-о-о-олге мату-у-у-ушке зимо-о-о-ой...

Чича не издал ни звука. Люся тоже смолкла и, не в силах ничем помочь, обняла Чичу, запахнула кофточкой, крепко прижала его голову к груди.

Поземка шлифовала гладкие сугробы. Искрился снег. Где-то далеко в конце равнины виднелись бугорки стогов.

Было совсем тихо. Только шипел над равниной ветер.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Долой коммерцию на любовном фронте» (по мотивам рассказа М. Зощенко «Не надо спекулировать»), 8 ч.
Автор сценария и режиссер М. Солодухин. Операторы Е. Корженков, А. Ренков. Художник О. Сурвило. Музыкальное оформление П. Ивашкина. Звукооператор А. Нехорошев.
Роли исполняют: Г. Петрова, Р. Мухаметшина, С. Арцыбашев, В. Мищенко, Т. Аугшкап, И. Ханбудагов, В. Топаллер, Ю. Кобрин, О. Черноок, В. Дмитриев, Маша Вайсман, Б. Клейман. Т. Нечаева, И. Андреев, Р. Кубышкин и другие.

«Дорогое удовольствие», 9 ч.
Автор сценария А. Розанов. Режиссер Л. Марягин. Оператор В. Шестоперов. Художник И. Пластинкин. Композитор Я. Френкель. Звукооператор В. Бахмацкий.
Роли исполняют: С. Мигицко, Л. Кузнецова, В. Гафт, О. Табаков, Г. Бурков, П. Щербаков, Р. Эсадзе, К. Борисов, Г. Ялович, А. Вокач, Н. Бережная, Ю. Волынцев, А. Стариков, В. Фенченко, В. Головатюк, В. Фетисов, А. Жеромский, И. Булгаков, В. Демин и другие.

«Пока безумствует мечта», 8 ч.
Автор сценария В. Аксенов. Режиссер Ю. Горковенко. Оператор А. Мукасей. Художники А. Спешнева, Н. Серебряков. Композитор Г. Гладков. Звукооператоры В. Бахмацкий, В. Бабушкин.
Роли исполняют: Н. Караченцов, Л. Реймер, Э. Виторган, Н. Гринько, Л. Куравлев, М. Боярский, О. Анофриев, С. Мигицко, В. Басов, Р. Быков, В. Павлов, Е. Стеблов, С. Филиппов, К. Кавсадзе, А. Карапетян, И. Рыжков, Г. Маликов, В. Чеботарев, Л. Кубарев, Н. Парфенов, Л. Соколова, С. Никоненко, Р. Маркова, Л. Шагалова, Г. Тонунц и другие.

«Тугой узел» (по мотивам одноименной повести В. Тендрякова), 10 ч.
Автор сценария В. Тендряков. Режиссер М. Швейцер. Оператор А. Темерин. Художник Д. Виницкий. Композитор В. Баснер. Звукооператор Н. Тимарцев.
Роли исполняют: В. Авдюшко, Н. Сергеев, О. Табаков, П. Волков, В. Пугачева, В. Березуцкая, В. Емельянов, П. Кирютькин, С. Коновалова, А. Дудоров, А. Хрящиков, Г. Михайлов и другие.

Киностудия «Мосфильм» — «Тартесос Филмз» (Испания) — «Клинкарт Филмз» (Австрия)

«История одной бильярдной команды», 10 ч.
Авторы сценария А. Адабашьян, С. Аларкон. Режиссер С. Аларкон. Оператор А. Иванов. Художник И. Шретер. Композитор В. Бабушкин. Звукооператор А. Арцинович.
Роли исполняют: С. Газаров, И. Казиев, С. Фарада, С. Векслер, М. Лакшин, С. Шкаликов, В. Татосов, Ю. Катин-Ярцев, Н. Тер-Осипян, И. Золотовицкий, Н. Коломина, М. Капнист, В. Голубенко, С. Тома, Э. Сентельянс, С. Юрский, З. Гердт и другие.

Киностудия «Мосфильм» — Корейская студия художественных фильмов (КНДР)

«Утомленное солнце», 9 ч.
Авторы сценария И. Болшев, В. Смернин, Ли Джин У. Режиссеры Н. Орлов, Пак Сан Бок. Операторы Б. Кочеров, Квак Чхоль Сам. Художники Л. Свиницкий, Чве До Ир. Композиторы Е. Птичкин, Чон Чхан Ир. Звукооператоры О. Зильберштейн, Чве Кван Мук.
Роли исполняют: Е. Дробышева, Ким Чхоль, Ю. Кузнецов, А. Булдаков, Со Ен Гин, Ким Юн Хон, Хван Мин, Ли Гван Хо, Ю Вон Чун, Ли Чон Гон и другие.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Воры в законе» (по мотивам рассказов Ф. Искандера), 10 ч.
Автор сценария и режиссер Ю. Кара. Оператор В. Семеновых. Художник А. Кочуров. Звукооператор В. Вольский.
Роли исполняют: А. Самохина, В. Гафт, В. Стеклов, Б. Щербаков, А. Лицитис, Н. Камкия, З. Гердт, Г. Лежава, А. Акопян, С. Коренев, К. Кищук, С. Максачев, С. Никулин, С. Силкин и другие.
«Комментарий к прошению о помиловании», 14 ч.
Авторы сценария Ю. Щекочихин, И. Туманян. Режиссер И. Туманян. Оператор В. Гинзбург. Художник В. Сафронов. Композитор М. Таривердиев. Звукооператор Д. Боголепов.
Роли исполняют: Р. Аюпов, Е. Германова, Р. Джабраилов, Л. Долгорукова, И. Кан, Д. Нетребин, А. Михайлов, Г. Марачева, М. Виноградова и другие.

Киностудия «Ленфильм»

«Господин оформитель» (с использованием из рассказа А. Грина «Серый автомобиль»).
Автор сценария Ю. Арабов. Режиссер О. Тепцов. Оператор А. Лапшов. Художник Н. Васильева. Композитор С. Курёхин. Звукооператор А. Груздев.
Роли исполняют: В. Авилов, А. Демьяненко, М. Козаков, И. Краско, В. Лобанов, В. Малахиева, К. Лукашов и другие.
«Дни затмения» (по мотивам повести А. Стругацкого и

Б. Стругацкого «За миллиард лет до конца света»), 14 ч.
Автор сценария Ю. Арабов, при участии А. Стругацкого, Б. Стругацкого, П. Кадочникова. Режиссер А. Сокуров. Оператор С. Юриздицкий. Художник Е. Амшинская. Композитор Ю. Ханин. Звукооператор В. Персов.
Роли исполняют: А. Ананишнов, Э. Умаров, И. Соколова, В. Заманский, К. Дудкин, В. Беловольский, А. Янковский, Сережа Крылов и другие.

Киевская киностудия имени А. Довженко

«Фантастическая история», 7 ч.
Авторы сценария Н. Ильинский, Г. Энгстрем. Режиссер Н. Ильинский. Операторы А. Яновский, А. Владимиров, П. Степанов, С. Шахбазян. Художник М. Левитская. Композитор И. Вигнер. Звукооператор Ю. Рыков.
Роли исполняют: Е. Князев, К. Титов, Н. Табакова, Гоша Беленький, Г. Гладий, А. Хадаравичюс, Ю. Дубровин, П. Бенюк, А. Лицитис, А. Аасмяэ, В. Яковлев, Н. Олейник и другие.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Меня зовут Арлекино» (по мотивам пьесы Ю. Щекочихина «Ловушка 46, рост второй»), 14 ч.
Авторы сценария Ю. Щекочихин, В. Рыбарев. Режиссер В. Рыбарев. Оператор Ф. Кучар. Художник Е. Игнатьев. Композитор М. Камилов. Звукооператор Б. Шангин.
Роли исполняют: О. Фомин, С. Копылова, Л. Гаврилова, В. Пожидаев, В. Домрачев, П. Рыбарев, С. Пшеволоцкий, И. Сорокин, П. Прибыток, В. Хозяинов, В. Бегунов, И. Кечаев и другие.

Литовская киностудия

«Вечное сияние» (по мотивам повести Р. Шавялиса «Вечный свет»), 9 ч.
Автор сценария Р. Шавялис. Режиссер А. Пуйпа. Оператор Р. Юодвалькис. Художники Г. Кличюс, А. Бружас. Композитор и звукооператор Ю. Ширвинскас.
Роли исполняют: В. Кельмелите, Д. Стубрайте, В. Пяткявичюс, К. Сморигинас, В. Тамощюнас, О. Лаутартайте, П. Будрис, Э. Букайтис, И. Ясукенас, П. Станкус, Р. Шлижис.
«Воскресный день в аду», 10 ч.
Автор сценария В. Жалакявичус. Режиссер В. Жалакявичус, при участии А. Грикявичюса и А. Квирикашвили. Оператор Д. Печюра. Художник В. Калинаускас. Композитор Ю. Ширвинскас. Звукооператор Р. Федаравичюс.
Роли исполняют: В. Богин, В. Пяткявичюс, В. Паукште, И. Дапкунайте, Ю. Будрайтис, У. Ваздикс, А. Паулавичюс, С. Баландис, И. Куксейнайте, Э. Савицкис и другие.

Рижская киностудия

«Этот странный лунный свет» (по мотивам пьес Л. Стумбре), 9 ч.
Автор сценария и режиссер Г. Цилинский. Оператор М. Звирбулис. Художник В. Шильдкнехт. Композитор У. Стабулниекс. Звукооператор А. Кренбергс.
Роли исполняют: И. Томасе, Р. Зихманис, К. Зушманис, В. Зандбергс, Д. Бонате, У. Думпис, И. Айзбалте, А. Кайриша, Д. Клетниеце.

Киностудия «Таллинфильм»

«Наблюдатель», 9 ч.
Автор сценария М. Шептунова. Режиссер А. Ихо. Оператор Т. Логинова. Художники А. Кесккюла, Х. Халла. Композитор Л. Сумера. Звукооператор Э. Сяде.
Роли исполняют: С. Тормахова, Э. Руус.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Хареба и Гоги», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 8 ч.
Авторы сценария Б. Баларджишвили, Г. Шенгелая. Режиссер Г. Шенгелая. Оператор Л. Мачаидзе. Художники В. Арабидзе, Н. Шенгелая. Звукооператор В. Никонов.
Роли исполняют: О. Пхакадзе, Л. Тедиашвили, З. Колелишвили, В. Панчулидзе, Т. Джапаридзе, Г. Хуцишвили, П. Сакварелидзе, Ш. Херхеулидзе, Р. Микаберидзе, М. Джинория, Н. Шатаидзе, М. Чичинадзе, Н. Тархан-Моурави, К. Нинуа-Шенгелая и другие.

Киностудия «Узбекфильм» имени К. Ярматова

«По второму кругу», 9 ч.
Автор сценария А. Горохов. Режиссер Р. Батыров. Операторы Н. Гулямов, А. Панн. Художник Э. Аванесов. Композитор В. Мартынов. Звукооператоры Н. Шадиев, В. Шин.
Роли исполняют: М. Раджабов, Д. Камбарова, Х. Шарипов, М. Арипов, З. Режиметов, Е. Костина, Ш. Иргашев, В. Сичкарь, И. Соколова и другие.

Зарубежные фильмы

«Три Марии и Иван», 7 ч.
Производство «Бояна» (Болгария).
Автор сценария Калина Ковачева. Режиссер Красимир Атанасов. Оператор Бойко Калев. Художник Евгений Апостолов. Композитор Йонко Попов.
Роли исполняют: Невена Коканова, Стефан Данаилов, Гинка Станчева, Катерина Евро, Венцислав Вылчев, Любен Чаталов и другие.
«Лепестки, цветы, венки», 11 ч.
Производство «Будапешт» (Венгрия).
Авторы сценария Иштван Кардош, Ласло Лугошши. Режиссер Ласло Лугошши. Оператор Элмер Рагайи. Художник Аттила Ковач. Композитор Дьёрдь Шельмеци
Роли исполняют: Дьёрдь Черхалми, Гражина Шаполовска, Иржи Адамира, Лайош Эзе. Богуслав Линда, Петер Мальчинер и другие.
«Ян на барже», 8 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Авторы сценария Хельмут Дзюба, Ганс-Альберт Педерцани. Режиссер Хельмут Дзюба. Оператор Хельмут Бергман. Художник Хайнц Рёске. Композитор Кристиан Штейер.

Роли исполняют: Петер Шольц, Хелена Андерс, Хартмут Поль, Петер Зодани, Герман Бейер, Зигфрид Фосс, Фолькмар Кляйнерт, Кристоф Энгель и другие.

«Лесные ягоды», 9 ч.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Автор сценария Думитру Раду Попеску. Режиссер Александру Татос. Оператор Флорин Михайлеску. Художник Драгош Джорджеску. Композитор Лучиан Мецяну.
Роли исполняют: Мануэла Бобок, Ион Фискутяну, Корнел Михалаке, Николае Дякону, Мариана Михуц, Дину Янкулеску, Штефан Стоян, Ион Бесою.

«Последняя ночь», 10 ч.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Автор сценария и режиссер Серджиу Николаеску. Оператор Николае Джирарди. Художник Доду Бэлэшою. Композитор Берт Грюнд.
Роли исполняют: Владимир Гэитан, Иоанна Пакула, Серджиу Николаеску, Себастьян Папаяни, Ион Бесою, Георге Диникэ, Эрнест Маттей, Энике Силаги и другие.

«Пейзаж с мебелью» (по новелле Зденека Розенбаума), 10 ч.
Производство «Баррандов» (Чехословакия).
Авторы сценария Милан Лежак, Вацлав Шашек. Режиссер Карел Смычек. Оператор Иржи Мацак. Художник Иржи Матолин. Композитор Эмиль Виклицкий.
Роли исполняют: Владимир Яворский, Иветта Корнова, Петр Чепек, Марцела Мартинкова, Евгений Егоров, Эвальд Шорм, Михал Суханек и другие.

«Данди по прозвищу «Крокодил», 10 ч.
Производство «Римфайер Филмз» (Австралия).
Авторы сценария Пол Хоган, Кен Шейди, Джон Корнелл. Режиссер Питер Фэймен. Оператор Рассел Бойд. Художник Грэхем Уолкер. Композитор Питер Бест.
Роли исполняют: Пол Хоган, Линда Козловски, Марк Блюм, Дэвид Галпилил, Майкл Ломбард, Джон Мейллон.

«Камила», 10 ч.
Производство «Хеа» (Аргентина) — «Импала» (Испания).
Авторы сценария Мария Луиса Бемберг, Беда Докампо Вейхоо, Хуан Бауолста Стагнаро. Режиссер Мария Луиса Бемберг. Оператор Фернандо Арибас. Композитор Луис Мария Серра.
Роли исполняют: Сусу Пекораро, Иманоль Ариас, Эктор Альтерио, Элена Тасиссто, Карлос Муньос, Эктор Пеллегрини, Хуан Лейрадо, Сесилио Маданес.

«На пороге жизни», 7 ч.
Производство «Мови Мэйкерс Норск Фильм А/С» (Норвегия).
Автор сценария и режиссер Лейф Эрлсбё. Оператор Свейн Крёвель. Художник Торунн Мюллер. Композитор Фредди Линдквист.
Роли исполняют: Магнус Э. Хаслунд, Анна Катарина Кригсфоль, Иоахим Калмейер, Анна Мария Оттерсен, Фроде Расмуссен, Петер Хамдаль Насс, Эспен Скьенберг и другие.

«Ассоциация злоумышленников», 10 ч.
Производство «Фильм 7» — «ФР 3. Фильмпродюксьон» (Франция).
Авторы сценария Мишель Фабр, Симон Микаэль, Клод Зиди. Режиссер Клод Зиди. Оператор Жан-Жак Тарб. Художник Франсуаза Делё. Композитор Франсис Лей.
Роли исполняют: Франсуа Клюзе, Кристоф Малавуа, Клер Небу, Вероника Жене, Жан-Пьер Биссон, Жан-Клод Леге, Гаден-Юбер Дешам, Роже Дюма, Жерар Лекайон, Аким Ганем.

Содержание журнала «Искусство кино» за 1988 год

Цифрами обозначен номер журнала

Современность и экран

Гранин Даниил. Путь один 4
К деятелям культуры 11
Митта А. Ломом в рельсу, а не кулаком в подушку . . . 7
Никич Оскар. Если не мы, то кто же? 7
От дискуссий к делу 9
Синельников В. Иркутская трагедия 8
Худоназаров Давлат. Мы не рабы — рабы немы . . 11

III пленум правления Союза кинематографистов СССР

Демин Виктор. Взгляд в две дали 3

Письма с киностудий

Донец Л. Корабль стоит. Что дальше? 12
Кузьмищев В. Куда снесет течение 1

Точка зрения

Гельман Александр. Вопросы и мысли 9

Свободная тема

Икрамов Камил. Твоя моя не понимай 9
Кардин В. Ветер вчерашнего дня 4
Мамаладзе Т. Риск маятника и свет Голгофы 5
Москвина Татьяна. Отечественные заметки 6
Мориц Юнна. Нужна «слышность»! 8
Нуйкин Андрей. Чем мы интересны друг другу? . . . 11
Рязанцева Н. Я не феминистка, но... 12
Померанц Г. По ту сторону здравого смысла 11
Соловьева Инна. Страсти под вязом и вяз 8
Хамраев Али. Без страха! 2
Эдлис Юлиу. Любите ли вы кино? 1

Новая модель кинематографа

Герасимов Андрей. Иные времена, иные цели 10
Дозорцев В. О делах авторских 1
Дондурей Д. Кому он нужен, этот зритель? 2
Досталь В. Переходный возраст модели 8

Друзья, прекрасен наш союз? (Расширенное заседание секретариата СК СССР комментирует секретарь правления Рустам Ибрагимбеков) 10

Дьяченко В. Рассуждение о киноредакторе 12
Марягин Л. Человек из резерва 4
Мурса Л., Сафонов И. «Селена»: кто она такая? 11
Райзман Ю. «Товарищ», верь... 11
Савчук В. Экономика — не только экономия 2
Смирнова Дая. Курсы, курсанты и экс-курсанты 5
Смирнова Дая. А вуз и ныне там 9
Соловьев Сергей, Дондурей Даниил. «Ассу» в массы, массы в кассу... или Игровое Пространство Параллельной Реальности 10
Стамболцян Микаел. Каким быть кинопрокату? . . . 4
Этика — дух права 5

Беседы за рабочим столом

Адамович Алесь. «Уйти от бездны...» 2

За «круглым столом»

Давыдов Ю., Киселев В., Новопашин Ю., Плахов А., Трауберг Л., Туровская М., Черненко М., Шлегель Х.-И. Миф и мораль 6
Дверь распахнута, можно выходить из тупика (о проблемах научно-популярного кино) 9

Кинематограф 80-х. Дневник

Разборы и размышления

Агишева Нина. Стоит ли идти на Голгофу? 11
Березанская С. Труд души 5
Берман Борис. Утраченные возможности, или Моральная статистика в царстве экранных теней 5
Бокшицкая Елена. История, наука, человек... 3
Гульченко Виктор. Банкроты 9
Диденко Ю. Неожиданно полезная встреча 3
Зараев М. Прорыв к правде характера 2
Зархи Нина. В ожидании апреля 10
Иванова Наталья. Кто мы? Откуда мы? Куда мы идем? 10
Игнатьева Нина. На свободном дыхании 3
Иенсен Т. «Не герой» 4
Карахан Л. Non-stop 9
Кузнецов Г. Невероятное или, все же, очевидное! . . . 5
Кузьмищев В. Под музыку Вивальди 12
Кучкина Ольга. Видеть и слышать, понимать и помнить 4
Лаврентьев С. Такой такую не любит, или Запас прочности 12
Лазарев Л. Отбрасывая стереотипы 11
Лемешева Л. И горечь полыни на наших губах... . . . 7
Липков А. Сказания — иносказания 10
Макаров Ан. Не склонившие головы 5
Марченко Алла. В расчете на память или беспамятство? 2
Масловский Г. Представьтесь, пожалуйста! 11
Масловский Г. Привет! 4
Михалкович В. Звучание и значения 1
Москвина Татьяна. За миллиард лет до конца кинематографа 12
Муратов С. Неизвестное кино 12
Огнев Владимир. Двадцать лет назад... 1
Петров И. ...А зритель голосует «за» 3
Плахов Андрей. Перемена декораций 7
Плахов Андрей. Покушение на миф 8
Плахова Елена. Петербургские фантазмы 11
«По вере вашей и будет вам...» 9
Разговор о фильме «День ангела» продолжают его постановщики **Сергей Сельянов** и **Николай Макаров** 6
Разговор о фильме «Завтра была война» продолжает режиссер **Юрий Кара** 6
Руденко А. Уходя от доказательств очевидного . . 2
Рудницкий К. Без околичностей 8
Рунин Б. Какая пуля слаще? 5
Рунин Б. Мираж, муляж и... эпатаж 11
Рыбак Л. Про Балаяна 7
Тимофеевский А. В самом нежном саване 8
Тимофеевский А. Скерцо — сюита — ноктюрн 3
Толстых Александр. Там, за «Горизонтом» 2
Тримбач Сергей. Житие справедливой Степаниды . . . 1
Турбин Владимир. «Арзамас» в кинематографе, или Несколько слов об именинах Мафусаила 6
Фляровский Александр. О «Диалогах» и достоинстве 9
Шепотинник Петр. Крылья 4
Шмыров В. Про зрение 6

200 строк

Аксенова Г. Киноопыты 3
Аронов Александр. Игра в игру 1
Иенсен Т. Человек в шляпе 11
Калгатина Л. «Играй, Федя, играй...» 11
Калгатина Л. Тоска Вероники Бергс 10
Кузнецова Марина. «Утренний поезд» 6
Левин Е. «Мусора у тебя в голове!» 10
Петрухина М. Бабочка и мотоцикл 3
Попов Дмитрий. «В горах мое сердце» 6
Смелков Ю. Без концепции 4
Трояновский Виталий. «Строгая сенсорная депривация» 6
Фомин С. Сможет ли Метла жить по-новому? 10
Ярошенко Альфира. «Объездчик» 6

Точка зрения

Гребнев Анатолий. Люди и должности 9
Зархи Н., Калгатина Л. Цена успеха 3
Карахан Л. Пришельцы 6
Павленок Б. Только работа... 8
Самсонов А. Сегодня так нельзя 8
Сурков Е. Кто мешает Ю. Богомолову накренять фразу? 1

Дискуссии

Заярная О., Козлов А. С чужого «стёба»? 6

Необязательные заметки

Бовин Александр. В защиту политического кино . . . 8
Богомолов Юрий. Скажи мне: чей я друг? . . . 1
Богомолов Юрий. Юпитеры сердятся... 4
Демин Виктор. Реабилитация 2
Дмитриев Владимир. На rendez-vous с Западом 5
Левин Е. Одна эпоха — разные люди! 12
Тимофеевский А. Москва слезам не верит 10
Хлоплянкина Т. Служенье муз не терпит суеты?.. . . . 7
Шмыров В. Покаяние наоборот? 12
Щербаков Константин. Подумал и прибавил... 3

Портреты

Абдуллаева З. Вне игры (Олег Янковский) 2
Ямпольский М. Схема? Свободная стихия (Артур Пелешян) 4

Ни в какие ворота

Лиходеев Л. Властители дум и думы властителей . . . 9
Лиходеев Л. Литературоцентризм и киноцентризм . . . 7
Лиходеев Л. Штучное дело 11

Реплика

Егоров А. Не совсем об искусстве 3

Переписка с читателями

Гуревич Л. После драки 7
Демин Виктор. Память — не только памятник 7
Доказательство перемен 10
Идашкин Юрий. Нет, только не беспамятство!.. . . . 7
Кайда В. Г. Заметки зрителя со стажем 9
Князев Л. Нужна новая киностудия 9
Ламбрехт И. О сельском прокате замолвите слово... . . 3
Левин Е. Одна эпоха — разные люди! 12
Савельева Надежда. Шаг на пути к излечению . . . 12
Скисов Сергей. Это называется «прогнать фильм» . . 12

Советские фильмы, о которых писали в «ИК» в этом году

«Акция» (Александр Аронов) 1
«А прошлое кажется сном...» (С. Муратов) 12
«А у вас во дворе» (С. Муратов) 12
«Асса» (О. Заярная, А. Козлов 6
А. Тимофеевский) 8
«Без солнца» (Ю. Смелков) 4
«Бестер» (С. Муратов) 12
«...Больше света!» (Т. Мамаладзе) 5
«Буду защищаться сам» (В. Кузьмищев) 12
«Василь Быков. Восхождение» (А. Руденко) 2
«В горах мое сердце» (Дмитрий Попов) 6
«Возвращение» (Андрей Плахов) 8
«Войдите, страждущие!» (Л. Лемешева) 7
«Воскресенье утром» (С. Муратов) 12
«Всеволод Кочетов» (Алла Марченко) 2
«Встретимся во дворе» (М. Петрухина) 3
«В тундре — мой пост» (Г. Кузнецов) 5
«Выбор» (Б. Рунин) 5
«Вы поедете на бал?» (С. Муратов) 12
«Высший суд» (С. Муратов) 12
«Главная роль» (С. Фомин) 10
«Господин оформитель» (Б. Рунин 11
Елена Плахова) 11
«Группа товарищей» (Юнна Мориц 8
Инна Соловьева) 8
«День ангела» (Владимир Турбин 6
Сергей Сельянов и Николай Макаров) 6
«Дети Галактики» (Елена Бокшицкая) 3
«Диалоги» (Л. Карахан 9
Александр Флярковский) 9
«Дни затмения» (Татьяна Москвина) 12
«Дорогое удовольствие» (Г. Масловский) 11
«Жил-был Шишлов» (К. Рудницкий) 8
«Забытая мелодия для флейты» (Александр Тимофеевский) 3
«Завтра была война» (В. Шмыров 6
Юрий Кара) 6
«Завтра праздник» (С. Муратов) 12
«Земля и вода» (Г. Кузнецов) 5
«Знак беды» (Сергей Тримбач) 1
«Круговорот» (Нина Игнатьева) 3
«Леший» (С. Муратов) 12
«Маленькая Вера» (Ю. Давыдов, Е. Стишова) 9
«Маршал Рокоссовский. Жизнь и время» (Л. Лазарев) 11
«Мираж» (Г. Кузнецов) 5
«Музыкальная смена» (Л. Калгатина) 11
«Начало неведомого века». Киноальманах. «Ангел», «Родина электричества» (Владимир Огнев 1
В. Михалкович) 1
«Нодар Думбадзе» (А. Руденко) 2
«Ночной экипаж» (Е. Левин) 10
«Объездчик» (Альфира Ярошенко) 6
«Онежская быль» (С. Муратов) 12
«Опыты. Записки провинциала» (Г. Аксенова) . . . 3
«Пейзаж» (С. Березанская) 5
«Пейзаж с можжевельником» (Инна Соловьева) . . . 8
«Первая встреча, последняя встреча» (Елена Плахова) 11
«Перемена участи» (Андрей Плахов) 7
«Повесть о маршале Коневе» (Л. Лазарев) 11
«Пятно» (Т. Иенсен) 4
«Пятачок» (С. Муратов) 12
«Радости среднего возраста» (Борис Берман) 5
«Раскинулось море широко...» (С. Муратов) 12
«Рок» (С. Муратов) 12
«Свидетель» (Ольга Кучкина) 4
«Сестра моя Люся» (Петр Шепотинник) 4
«Стечение обстоятельств» (Л. Калгатина) 10
«Строгая сенсорная депривация» (Виталий Трояновский) 6
«Ступени» (С. Березанская) 5
«Так и живем» (С. Муратов) 12
«Тризна» (А. Липков) 10
«Утренний поезд» (Марина Кузнецова) 6
«Холодное лето пятьдесят третьего...» (Ан. Макаров) 5
«Холодный март» (Нина Зархи) 10
«Цена воды» (Г. Кузнецов) 5
«Человек с бульвара Капуцинов» (Г. Масловский) 4
«Человек свиты» (Борис Берман) 5
«Черный монах» (Нина Агишева 11
Б. Рунин) 11
«Чугунный путь, железное счастье» (С. Муратов) . . 12
«Шаг» (С. Лаврентьев) 12

Теория, история

Деменок А. «Застава Ильича» — урок истории 6
Зак Марк. Зритель как соавтор 5
Зоркая Нея. «...Страшное, правдивое и мстительное искусство» (Осип Мандельштам о кинематографе) 3,4
Климонтович Н. Любовь под березами 6
Савицкий Николай. «В тяжелой раме истории...» . . . 1
Фомин Валерий. Кино и фольклор 5
Ямпольский М. Кино без кино 6

Мемуары и публикации

Бременер Макс. Испытание правдой 9
Галич Александр. «Снова слово становится делом...» . . 10
Козинцев Григорий. Из рабочих тетрадей. 1948—1949 годы 7
«...на суд общественности...» (Стенограмма обсуждения рабочего материала фильма Эйзенштейна «Бежин луг») 8
Ракша Юрий. Вдохновение длиною в год 1
Шепитько Лариса. «Обязана перед собой и перед людьми» 1
Юткевич Сергей. «Мы с увлечением начали съемки» . . 2

Свободная тема

Эпштейн Михаил. Теоретические фантазии 7

Анкета

«Русская идея»: проблемы культуры — проблемы кинематографа. На вопросы отвечают: Арабов Ю., Дедков И., Палиевский П., Померанц Г., Рычкова Н., Шафаревич И. 6

Лаборатория

Гусев Владимир. Природа видеоизображения и неигровое кино 8
Листов Виктор. Язык революции, язык культуры . . 4
Норштейн Ю. Движение... 10
Туровская М., Ханютин Ю. Ромм, кинокамера и мы 3

К 90-летию со дня рождения Сергея Михайловича Эйзенштейна

Ковалов Олег. Символы времени 1
Эйзенштейн С. М. «И вот, наконец, я здесь» 1
Эйзенштейн С. М. «...Мы работаем на одну и ту же аудиторию...» 1

Об Андрее Тарковском и его фильмах

Баткин Леонид. Не боясь своего голоса 11
Лещиловский Михал. Один год с Андреем . . . 12
Салынский Д. Режиссер и миф 12
Тарковский Андрей. «Самое динамичное искусство высиживается годами» 12

Наши юбиляры

Варшавский Яков. Эта долгая, долгая жизнь в кино. (К 80-летию А. Г. Зархи) 2

Иллюзион

«Андалузский пес» (Михаил Ямпольский) 2
«Доки Нью-Йорка» (Ю. Цивьян) 1
«Дом в сугробах» (Наталья Нусинова) 12
«Звенигора» (Евгений Марголит) 4
«Комсомольск» (Марк Зак) 3
«Леди исчезает» (Михаил Ямпольский) 11
«Луизианская история» (Рена Яловецкая) 8
«Мичурин» (Евгений Марголит) 1
«Молодая гвардия» (Вячеслав Шмыров) 11
«Набережная туманов» (Наталья Нусинова) 5
«Одиннадцатый» (Виктор Листов) 9
«Парижский сапожник» (Марк Зак) 7
«Потомок Чингис-хана» (Валентин Михалкович) 5
«Похитители велосипедов» (Кирилл Разлогов) . . . 12
«Пядь земли» (Александр Трошин) 8
«Стенька Разин» («Понизовая вольница») (Юрий Цивьян) 7
«Толпа» (Юрий Цивьян) 3
«Убийство герцога Гиза» (Юрий Цивьян) 10
«Цирк» (Леонид Трауберг) 4
«Человек с ружьем» (Вячеслав Шмыров) 2
«Элисо» (Мирон Черненко) 10
«Ящик Пандоры» (Михаил Ямпольский) 12

Книги, о которых писали в «ИК» в этом году

Зись А. Я. Философское мышление и художественное творчество. М., «Искусство», 1987 (В. Кантор) 11
Маматова Л. Ветви могучей кроны. М., «Искусство», 1986 (Анри Вартанов) 5
Превер Жак. Дети райка. Киносценарии. М., «Искусство», 1986 (Виктор Божович) 11
Савицкий Н. Разговор начистоту. О фильмах Вадима Абдрашитова и Александра Миндадзе. М., ВВПК, 1987 (Лидия Зайцева) 11
Церетели Кора. Сегодня на экране. Сто киносеансов. Страницы критической тетради. Тбилиси, «Мерани», 1987 (Мирон Черненко) 12

За рубежом

Вайсфельд Илья. Памяти Джея Лейды 10
Гамбург Ефим. Инициатива продолжается 10
Гуревич М. «Сумма технологий», или Автопортрет в вариациях 1
Донец Л. Большой мир маленьких 1
Клецкин А. В ожидании перемен... 1

На нашем экране

Аннинский Л. Дух летящий и дух мостящий 8
Карахан Л. Американская история... 8
Михалкович В. Бунт конформиста 8

На фестивальных орбитах

Боброва О. «Пловец» в Лигурийском море 2
Божович Виктор. Праздник на площади 3
Ветрова Т. Под знаком воспоминаний 8
Зак Марк. Вне очереди в Пезаро 2
Игнатьева Нина. 80 часов в кинозале 8
Клецкин А. От интереса к пониманию 5
Симонов А. Взгляд из Лейпцига на фестиваль, которого пока нет... 8
С милицейской мигалкой в поисках кино. (Репортаж с X Ташкентского МКФ М. Брашинского, А. Киселева и П. Шепотинника) 12
Шепотинник П. Соблазны—87 10

Свободная тема

Бачелис Татьяна. Венецианский триптих. Висконти, Стрелер, Феллини 3

Портреты

Тимофеевский Александр. Тоска по Веронике Фосс (Райнер Вернер Фасбиндер) 6

Ракурс

Брагинский Александр. Дантон живет в гостинице «Россия» (Жерар Депардье) 5
Черненко Мирон. «Это какой же Кустурица? С басгитарой?..» 5

Резюме

Аронов Александр. Промежуток 5
Зархи Н. Исключения и правила 12
Лаврентьев С. Переход на летнее время 11
Масловский Геннадий. Обозрение необозримого . . . 1
Савицкий Николай. Репертуар, репертуар... 3
Хлоплянкина Татьяна. Что в неводе? 4

К 70-летию Ингмара Бергмана

Бергман Ингрид. Как создавалась «Осенняя соната» 10
Божович В. Между отчаянием и надеждой 10

Экран мира социализма

Лаврентьев Сергей. Тугие узлы 6

Венгерская панорама

Донец Л. Где-то в Венгрии 7
Рубанова Ирина. Человек со свойствами 7
Янчо Миклош: «Поэты должны быть голубоглазыми...» 7

Чехословацкая панорама

Зархи Нина. Дай ответ... 4
Клейн Душан: «Как поэты борются за перестройку?» 4
Компаниченко Г. Неизвестное становится известным 4
Лаврентьев Сергей. Как ни странно — о Хитиловой 4
Черненко Мирон. Евангелие от Мартина 4
Якубиско Юрай: «Я — оптимист» 4

Американская панорама

Абдуллаева З. Семь дней Редфорда 9
АСК: «Нет преград для сотрудничества» 9
Карцева Е. «Новая модель кинематографа»: голливудский вариант 9

Итальянская панорама

Ветрова Татьяна. Рози остановился в Картахене . . . 2
Волонте Джан Мария. Главное иметь выбор 2
Де Сантис Джузеппе. Энергия сопротивления 2
Дмитриев Владимир. Доброе утро, утопия 2
Дуларидзе Латавра. Любовная история по-итальянски 2
Зоркая Н. Коридор памяти 2

Французская панорама

Брагинский А. На подъеме (Бертран Тавернье) . . . 11
Плахов Андрей. Тридцать лет спустя 11

Интервью «ИК»

Форман Милош: «История должна быть рассказана интересно» 8

Синерама . . . . . 2—5, 7, 9—12

13 ДЕК 1988
59492

Зарубежные фильмы, о которых писали в «ИК» в этом году

«Амадей» (Л. Аннинский) . . . 8
«Ангел-хранитель» (С. Лаврентьев) . . . 11
«Артист» (С. Лаврентьев) . . . 11
«Ассоциация злоумышленников» (Н. Зархи) . . . 12
«Берег правый, Берег левый» (Николай Савицкий) 3
«8 1/2» (Николай Савицкий) . . . 3
«Время умирать» (Н. Зархи) . . . 12
«Генезис» (Николай Савицкий) . . . 3
«Для счастья нужны трое» (С. Лаврентьев) . . . 11
«Доброе утро, Вавилон» (Владимир Дмитриев) . . . 2
«Должники смерти» (Татьяна Хлоплянкина) . . . 4
«Кордебалет» (Татьяна Хлоплянкина) . . . 4
«Кормилец акул» (Александр Аронов) . . . 5
«Короткое замыкание» (Татьяна Хлоплянкина) . . . 4
«Кровавая свадьба» (Татьяна Хлоплянкина) . . . 4
«Лепестки, цветы, венки» (Н. Зархи) . . . 12
«Летят перелетные птицы» (Александр Аронов) . . . 5
«Любовная история» (Латавра Дуларидзе) . . . 2
«Любовники моей мамы» (С. Лаврентьев) . . . 11
«Любовь из пассажа» (С. Лаврентьев) . . . 11
«Мальчик с большой черной собакой» (Татьяна Хлоплянкина) . . . 4
«Мальчик-солдат» (Н. Зархи) . . . 12
«Моя дорогая, мой дорогой» (Геннадий Масловский) 1
«На охоте» (Николай Савицкий) . . . 3
«Невеста для Давида» (Николай Савицкий) . . . 3
«Обещания» (Николай Савицкий) . . . 3
«Обратный счет» (С. Лаврентьев) . . . 11
«О девушках и их Нэшке Робевой» (Н. Зархи) . . . 12
«Париж, Техас» (Геннадий Масловский) . . . 1
«Поездка в Токио» (Николай Савицкий) . . . 3
«Полет над гнездом кукушки» (Николай Савицкий Л. Карахан) . . . 3 8
«Полковник Редль» (Ирина Рубанова) . . . 7
«Последний рейс «Надежды» (Геннадий Масловский) 1
«Почему?» (Нина Зархи) . . . 4
«Поэма» (Татьяна Хлоплянкина) . . . 4
«Приглашение» (Александр Аронов) . . . 5
«Признание в любви» (Геннадий Масловский) . . . 1
«Приключения Марка Твена» (Татьяна Хлоплянкина) 4
«Разговор» (Геннадий Масловский) . . . 1
«Регтайм» (В. Михалкович) . . . 8
«Роня, дочь разбойника» (Геннадий Масловский) 1
«Семь самураев» (Александр Аронов) . . . 5
«Семья» (Н. Зоркая) . . . 2
«Сладкие грезы» (Н. Зархи) . . . 12
«Соль» (Татьяна Хлоплянкина) . . . 4
«Странная любовь» (Н. Зархи) . . . 12
«С чертями не шутят» (Геннадий Масловский) . . . 1
«Тихая радость» (Александр Аронов) . . . 5
«Тоби Мактиг» (С. Лаврентьев) . . . 11
«Тоска Вероники Фосс» (Геннадий Масловский) . . . 1
«Третий дракон» (Александр Аронов) . . . 5
«Тысячелетняя пчела» (Мирон Черненко) . . . 4
«Юность — на алтарь» (Александр Аронов) . . . 5
«Хроника объявленной смерти» (Татьяна Ветрова) 2
«Цепочка» (Геннадий Масловский) . . . 1
«Четверо друзей» (Н. Зархи) . . . 12
«Чужие деньги» (Николай Савицкий) . . . 3

Рассказы кинематографистов

Маневич И. У «вертушки» . . . 7
Полонский Георгий. Трудности любви . . . 4

Вместо сценария

Габрилович Евг. Напоследок . . . 10
Харитонов Евгений. Дальше . . . 6

Сценарии

Вардунас В. Почти музыкальная комедия . . . 12
Гребнев Анатолий. Прочесс . . . 1, 2
Евтушенко Е. Конец мушкетеров . . . 8, 9
Кавун Олег. Уроки в конце весны . . . 7
Миндадзе Александр. Слуга . . . 11
Рязанцева Н. Собственная тень . . . 3
Солинцев Роман. Торможение в небесах . . . 4
Усов Анатолий. Счастливчик . . . 5

Информация

Лауреаты Государственных премий 1987 года . . . 1
Лауреаты кинофестиваля в Одессе «Золотой Дюк» 12
Премии СК СССР в области киноведения и кинокритики за 1987 год . . . 9
Призы I Всесоюзного фестиваля неигрового кино (Свердловск) . . . 12

Памяти товарища

В. П. Басов . . . 3
О. П. Жаков . . . 11
Янина Жеймо . . . 7
П. П. Кадочников . . . 10
Г. С. Малян . . . 8
Л. И. Мильчин . . . 4
Иван Миколайчук . . . 1
Андрей Миронов . . . 2
Ф. М. Никитин . . . 12
Н. Ф. Сергеев . . . 9
Е. Д. Сурков . . . 12

Фильмография . . . 1—12

ВСЕСОЮЗНАЯ ордена „ЗНАК ПОЧЕТА" КНИЖНАЯ ПАЛАТА 1988 г. КОНТРОЛЬНЫЙ ЭКЗЕМПЛЯР

Иллюзион

Дом в сугробах
Режиссер
Фридрих Эрмлер
СССР, 1928

Похитители велосипедов
Режиссер
Витторио Де Сика
Италия, 1948

Цена 1 р. 30 к. Индекс 70402

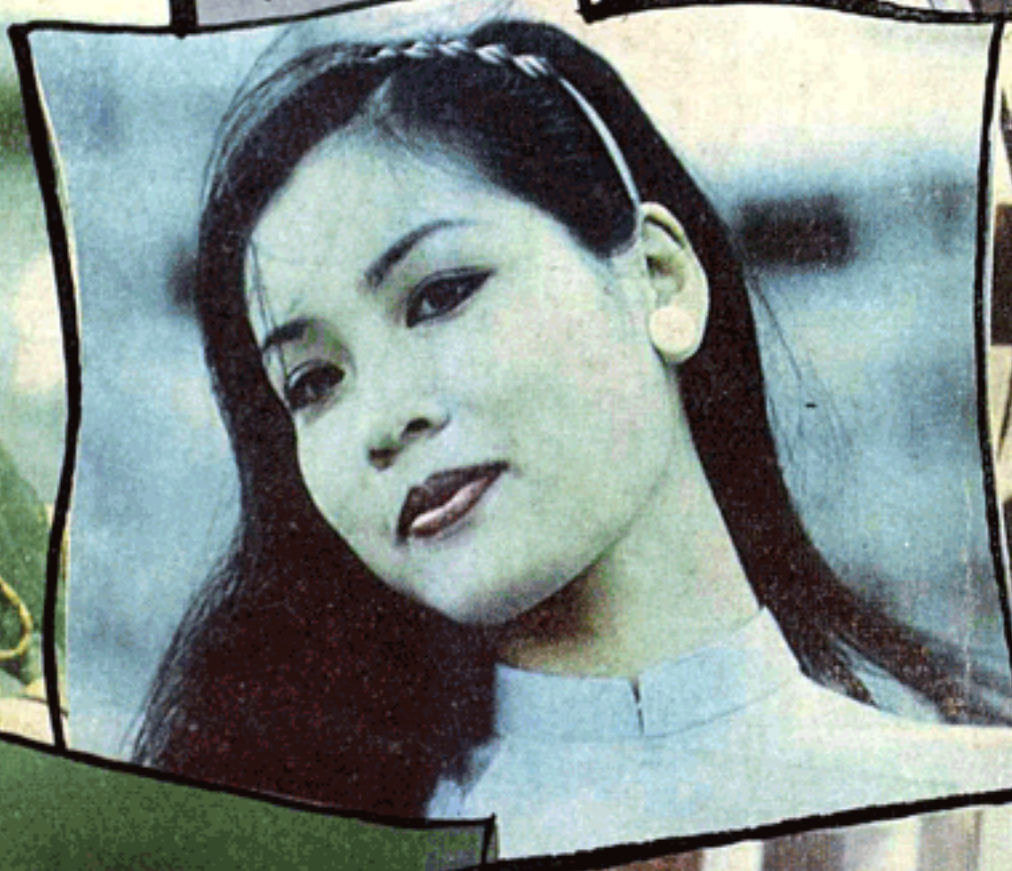
ИСКУССТВО КИНО 12/88

Ежемесячный журнал
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР
Основан в 1931 г.

1988 г.

Ясамин Ярмаль (Афганистан)

Нгуен Туэт Нгань (Вьетнам)



Хюлия Авшар (Турция)